هاشم النحاس
وأفلامه عن الإنسان

رامي عبد الرازق

شكر وتقدير واجب

هذا الكتاب لم يكن ليخرج إلى النور لولا الجهود التي قدمتها
الزميلة والصديقة الناقدة الشابة ***فاطمة نبيل***
في تفريغ المادة المسجلة والصياغة الأولية والدعم الفني والمعنوي..

خالص الشكر والمودة

كلمة..

في فبراير 2002 جلست للمرة الأولى أمام الأستاذ هاشم النحاس لأتلقى أولى المحاضرات المقررة في مادة السينما التسجيلية والتي كانت ضمن مجموعة المواد التي ندرسها كطلبة في دورة الدراسات السينمائية الحرة بقصر السينما بجاردن سيتي.

وفي فبراير 2017 قال لي الأستاذ هاشم أن أختياره قد وقع علي من أجل صياغة الكتاب الخاص بتكريمه ضمن فعاليات مهرجان الأسماعيلية الدولي للأفلام

التسجيلية والذي أسسه قبل أكثر من عشرين عاما.

خمسة عشرة سنة تفصل الطالب الذي كنته عن الناقد الذي اصبحت عليه، لكنني لا أزال في كل مرة أجلس فيها أمام الأستاذ هاشم أعود ليكسوني شغف المعرفة وروح التشوف التي كانت تحركني قبل مرور كل هذه السنوات.

هذا الكتاب هو محاولة متواضعة مني لشكر الأستاذ على مقعد الطالب الذي أعود إليه كلما استمعت إلى حديثه أو قرأت واحدا من كتبه، هذا الكتاب هو إشارة على الطريق لكل من يرغب في الدخول إلى عوالم أفلامه التي تمثل منعطف ابداعي هام وغير مسبوق في تاريخ السينما التسجيلية المصرية والعربية على حد سواء.

كانت رغبة الأستاذ أن يأتي متن الكتاب في صورة حوار متبادل فيما بيننا ولكنني بعد عدة جلسات قررت أن اتنحى عن الصورة واقبع في الخلف مثل كاتب الظل الذي يدرك أن قيمة المادة التي بين يديه ليست في صياغتها ولكن فيما تحمله من رائحة الفلسفة والحكمة وخلاصة الرؤى التي تشكلت عبر تجربة لا غنى عن دراستها لكل من يرغب في أن يطلق على نفسه ذات يوم مخرج تسجيلي.

هذا الكتاب يحمل عبق الأبداع المتجدد والنابض بالروح التي لا تقبل القسمة على الفناء أو النسيان، ولهذا لا اجد سوى كلمات الشاعر اللبناني عباس بيضون التي اسوقها هنا كأعتذار مني لأستاذي العزيز على مخالفتي رغبته في تدوين الحوار الذي شكلت خلاصته مجموعة الوجوه والشهادات والرؤى بل والأعترافات الفنية التي سوف تطالعونها في الصفحات القادمة ..

"من أنا حتى أقف بين المنشدين،
صانعي النعال الذين جاءوا على خيول هزيلة من الوعر،
الحطابين الذين خنقوا بالكلس النيران الصغيرة،
صبيان الفرّانين الذين أشعلوا في الأحياء المستديرة أكياس القش والخيش.. .
الفلاحين الذين حملوا نساءهم و أطفالهم على أكتاف الحمير المسنة
وعبروا تحت بدر الحقول ودياناً كالخدوش الجافة .
من أنا لأدلكم على الأحجار التي ولدنا عليها...
حين كانت المدينة ترفع رأسها من البحر،
تغذينا بالشمس والملح...
وكانت المياه تتناولنا من على صخورنا
ونحن نتعلم الكلمات والأفكار كل يوم"

رامي عبد الرازق

" في 10 سبتمبر عام 1959 كان اللقاء الأول بيني وبين جماعة من الشبان الهواة المتحمسين للسينما والثقافة السينمائية، وكان من بينهم هاشم النحاس، وذلك عندما قدمت ندوة الفيلم المختار "النائب العام" في حديقة قصر عابدين...

كان هاشم النحاس واحد من الصفوة التي قامت بأنشاء جمعية الفيلم التي تعمل حتى اليوم في إقامة الندوات الفنية، وعرض الأفلام والتعليق عليها وإلقاء البحوث والمحاضرات ونشر الثقافة السينمائية، وتنمية الذووق والوعي السينمائي...

وعندما التحقت بجمعية الفيلم وتعرفت على عضائها المؤسسين عرفت أن هاشم النحاس قد تخرج من قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة عين شمس وأنه قام بترجمة كتاب "كيف تعمل المؤثرات السينمائية" وأنه التحق بعد هذا بالعمل في لجنة قراءة النصوص السينمائية بالشكر العامة للإنتاج السينمائي عام 1963 وفي هذه الأثناء قام بنشر بعض البحوث والمقالات الفنية التي تتعرض للدراسات السينمائية...

وفي عام 1964 حضر دراسات معهد السيناريو ومعهد التليفزيون العربي وقام بكتابة بعض التمثيليات للتليفزيون أذكر منها : "الختام"، "موعد"، "العيب"، "كلمة في أخر العمر"، "حلم نصف الليل".

ومن عام 1965 عمل بقسم السيناريو في مؤسسة السينما وقام بالتدريب على الاخراج مع الزميل صلاح ابو سيف في فيلم "القاهرة 30"..وهاشم النحاس شاب بدا حياته كمدرس ومنذ ذلك الحين وهو يتابع الدراسة والتحصيل في عالم الأدب

والفلسفة عامة وفي الفن السينمائي بصفة خاصة...

إن مهمة الكاتب الذي يتعرض للكتابة عن فن من الفنون هي الأمانة والصدق في نقل المحسوس والمنظور إلى عدد كبير من الجمهور، ولا تحقق هذا عل الوجه الأكمل إلا إذا توفرت في ضخية الكاتب عدة صفات مثل: قوة الملاحظة، وبساطة التعبير، والألمام بمراحل التجربة الفنية، والاحساس بالعلاقات الانسانية، والقدرة على تسجيل النبض المتبادل بين البواعث والأحداث..."

وهذه الصفات توافرت بقدر ملحوظ في هاشم النحاس.ولكم أن تحكموا له او عليه..."

أحمد كامل مرسي

من مقدمة كتاب" يوميات فيلم القاهرة 30 "

(الهيئة العامة للكتاب، 1967)

(1)

وجوه من الرحلة

أحمد راشد.. الوجه الاول

لأن أحمد راشد صديق حميم وشخص له تأثير قوي على جميع من تعامل معهم، وأنا عموما تأثير الأصدقاء في حياتي أكبر من تأثير عائلتي، لقد تعلمت منهم الكثير، أخلاقياتهم وطريقة عملهم، وكان أحمد راشد أكثر من تعلمت منهم، وهذا نتيجة لارتباطي به منذ سن المراهقة، لقد تزاملنا سويا في مدرسة الخديوية. كانت لأحمد غرفة منفردة في منزله كنا نجتمع فيها معه أنا وبعض الأصدقاء يوميا تقريبا، نتناقش فيما نقرأه، ونتحدث عن الروايات والقصص التي كانت من اولويات اهتماماتنا، بالأضافة إلى كتابات كبار الادباء مثل العقاد وطه حسين وامين الخولي وتوفيق الحكيم ويحيى حقّي وعثمان أمين وزكي نجيب محمود وزكريا إبراهيم ويوسف ادريس الذي ابهرنا بـ"أرخص لياليه". وكنا نحرص سويا على قراءة مجلة الآداب الصادرة من بيروت التي كان يرأسها الأديب سهيل أدريس، كانت المجلة تنشر أبحاث ونصوص أدبية وكتابات نقدية، لها أثر قوي في تعليمي أساسيات النقد الأدبي والإحاطة بالقضايا الثقافية العامة، وخاصة إنها تتميز بوجود مقال في آخرها تحت عنوان "قرأتُ العدد السابق" يقدم نقدًا للعدد السابق بكل ما فيه من كتابات، فكانت بذلك بمثابة دروس خاصة في نقد القصة والشعر والمقال. وكذلك كنا نتابع "مجلة الأدب" التي كان يصدرها أمين الخولي وحدث ان أعلنت عن مسابقة في النقد كان أحمد راشد من أوائل المتقدمين لها، وفاز فيها، الأمر الذي كان تشجيعيا لنا جميعًا.

كان لأحمد راشد الفضل في تعريفي على "ندوة الفيلم المختار" التي كانت تعقد في ساحة قصر عابدين، ويمكن اعتبار هذه الدعوة نقطة مفصلية في حياتي كلها، فقد كنت أعد نفسي حتى أكون ناقدا أدبيا أو أديبا، كنت أقرأ ممسكا بالقلم للتخطيط على كل ما يعجبني أو يلفت نظري، أو أضع له عناوين، ومن بين الكتب التي أثرت عليّ في تلك المرحلة كتاب "النقد الأدبي" لسيد قطب قبل أن ينضم للإخوان المسلمين، وكان مشهورا بكتاباته عن النقد الادبي، ومن المعروف أنه اول من اكتشف - هو وانور المعدواي- قيمة أدب نجيب محفوظ.

بعد ندوة الفيلم المختار أسسنا مع أحمد الحضري "جمعية الفيلم" التي بدأ نشاطها عام 1960 م، وكان أحمد راشد سباقًا في إخراج أول افلامه من انتاج الجمعية وتصوير سعيد شيمي. مما حفذني لعمل فيلم مثله ولكنني لم افعل، وكنا نشترك معًا في كتابة نشرة الجمعية والمشاركة في تحرير نشرة الجمعية وكنا نجتمع من اجل ذلك اسبوعيًا تقريبًا في بيت المخرج احمد مرسي الذي شَرُفَنا بانضمامه واعتبرناه الأب الروحي للجمعية.

عندما جاء صلاح أبو سيف ليختار مجموعة من خريجي الجامعة ليكوّن منهم نواة لجنة قراءة النصوص وتقييم الأفكار السينمائية، واجراء عملية مسح شامل لكل الروايات التي تصلح للإعداد السينمائي، كنت أنا وأحمد راشد من بينهم، ثم انتقلنا معا للعمل في المركز القومي للأفلام التسجيلية، وكان يرأسه وقتها الفنان الصحافي حسن فؤاد الذي أسند لأحمد راشد مسئولية ادارة العمل في مجلة الثقافة والحياة "السينمائية" كما اسند لي فيما بعد نفس المسئولية عن **"مجلة النيل السينمائية"** الموجهة للفلاحين، واشتركت في اخراج بعض الفقرات للمجلتين. وكان هذا العمل بمثابة التدريب العملي لإخراج أفلامي فيما بعد.

وفي السبعينيات، حينما اجتاحت مصر حركة الهجرة بعد حرب 1973 تزاملنا في الغربة معًا، عندما رحل احمد راشد إلى الاردن ثم انتقل إلى العراق، بعد ان رحلت انا إليها للعمل في تدريس السينما في اكاديمية الفنون/ جامعة بغداد. كانت صحبة طيبة قضيتها معه لمدة اربع سنوات، وظل هو في بغداد، وعدت انا إلى القاهرة لأواصل عملي في المركز القومي للسينما، وعندما عاد أحمد راشد بعد ذلك إلى عمله بالمركز رحب برئاستي للمركز القومي للسينما، كان من خير المُعينين لي في ادارة المركز. وكان احمد راشد طيب القلب، واسع الصدر، محب الخير لأصدقاءه وأحبه كل الأصدقاء، كان يمثل لي نموذجًا اخلاقيا احاول ان احتذي به.

صلاح التهامي.. "إحنا تسجيليين".

خلال عام 1967 كنت أكتب وقتها النقد السينمائي في مجلة "المجلة" التي يرأسها الأديب الكبير يحيىّ حقي، وأتابع الأفلام السينمائية بالنقد وكتابة التحقيقات الصحفية في مجلة الكواكب أثناء فترة رئاسة الناقد الكبير رجاء النقاش، و كنت وقتها اعمل اساسا في لجنة القراءة والسيناريو مع نجيب محفوظ في المؤسسة العامة للسينما. وقمت بكتابة سيناريوهات لتمثيليات تليفزيونية مدتها نصف ساعة او ساعة ونصف بلغ عددها ست سيناريوهات معظمها عن أعمال الاديب نجيب محفوظ فيما عدا واحدة عن رواية العيب ليوسف أدريس. كنت اقوم بمختلف هذه النشاطات من اجل أن اعد نفسي لاكون ناقدًا سينمائيًا ولم يكن في ذهني وقتها انني سوف أتجه إلى إخراج الأفلام التسجيلية. تعرفت على صلاح التهامي من خلال عملي الصحفي.

اتصل بي صلاح التهامي وكان هو الرجل الثاني في المركز القومي للافلام التسجيلية، وعرض علي الانضمام للعمل في المركز مخرجًا، وجدت هذا العرض متوافقا مع اتجاهاتي في التعمق في فهم اللغة السينمائية حيث يساعدني على فهم اسرار فن الفيلم من الداخل من خلال العمل في الاخراج. مما يؤهلني لتقييم الفيلم بشكل يختلف عن كتابة نقاد الأفلام في تلك الأيام.

وكان أول عمل لي بالمركز كأحد مساعدي الإخراج مع أحمد راشد ومحمد قناوي لصلاح التهامي في فيلم عن مباراة كرة قدم بين فريقيّ الأهلي والاسماعيلي في مدينة الأسماعيلية، لكن ما حدث ان نشبت مشاجرة كبيرة في الملعب وتوقفت المباراة، فتحولت تلك المشاجرة إلى موضوع للفيلم وليس المباراة. قال صلاح التهامي "احنا تسجيليين، نصور ما يحدث أيا كان"، فصورنا المشاجرة ومن ثم حمل الفيلم عنوان "الجمهور يلعب".

وكان لهذه الواقعة وتلك الجملة أثرا في خبراتي التسجيلية لاحقا، فعندما سافرت أنا وفؤاد التهامي إلى موسكو لتصوير حفل أم كلثوم عام 1970 وجائنا نبأ وفاة الرئيس عبد الناصر وألغيت الحفلة. جائني فؤاد التهامي يوقظني من النوم ليخبرني حزينًا عن الغاء الفيلم الذي كنا سنبدأ تصويره في اليوم التالي، بناء على وفاة عبد الناصر والغاء ام كلثوم للحفل، لكني رددت على الفور بعبارة صلاح التهامي السابقة "احنا تسجيليين.. وعلينا ان نسجل ما نراه من ردود أفعال، وصورنا ردود الأفعال على ام كلثوم وأعضاء البعثة المصاحبة لها، الفرقة ومجموعة التصوير للتليفزيون وغيرهم. كما صورنا المواطنين الروس انفسهم، ومسيرة الطلبة العرب وصلاة الغائب... إلخ". وحمل الفيلم عنوان "جنازة عبد الناصر في موسكو" من اخراج فؤاد التهامي.

ويرجع الفضل إلى صلاح التهامي بعملي بالاخراج في المركز، أن اتاح لي فرصة التدريب على الاخراج على يد الخبير التشيكي "كوبيك" الذي افادني كثير بتوجيهاته وانا اخرج الفقرات السينمائية لمجلتي "النيل" و "الثقافة والحياة". علمني

مثلا كيف أحلل الصورة الثابتة تحليلا سينمائيًا قبل ان اذهب لتصوير احد معارض اللوحات التشكيلية الموجودة ضمن فقرة "مولد السيد البدوي".

في تلك المرحلة ايضا من علاقتي بصلاح التهامي ومركز الأفلام التسجيلية اذكر أن المركز استقدم خبيرين من التشيك، احدهما للأفلام التسجيلية والأخر لأفلام التحريك، وكونا ما يشبه المدرسة داخل المركز إلا أنها لسوء الحظ لم تستمر سوى إلا عام واحد فقط مثلها مثل معظم المشاريع الفنية الناجحة عندنا.

كما وجهني الخبير التشيكي في الأفلام التسجيلية إلى الأهتمام بالتفاصيل، رغم انه لم يكن يحضر التصوير معنا في المشاريع التي كنا ننفذها، وما استدعيه الان بشكل واضح ما صورته لتلك الفقرة القصيرة بعنوان "من نخل بلدنا" ويمكن ان نلمس فيها اثر تلك التوجيهات الدقيقة من ذلك الخبير، خاصة تلك الملاحظات الخاصة بتركيزي على تصوير الأيدي والوجوه القريبة.
على سبيل المثال لقطة صعود الطفل على الساري في فيلم "النيل ارزاق" كان من الممكن ان اقوم بتصويرها كلقطة عامة ولكنها كانت ستعتبر في هذه الحالة مجرد خبر. ومن أجل تحويل اللقطة من خبر إلى مشهد درامي مثير للمشاعر كان لابد من تصوير المشهد من خلال التفاصيل، ولهذا فنحن نرى لقطة قريبة لقدمي الطفل ثم لقطة اخرى لجانب وجهه ثم لقطة ظهر يده وهكذا...، هذا المشهد المتعدد اللقطات في "النيل ارزاق" يكاد يكون هو نفسه مشهد صعود الطفل للنخلة.
لم يكن من الممكن وقتها تصوير هذا المشهد بالكرين لمتابعة عملية الصعود. لكنني قمت بتنفيذه قريبا من الأرض بشكل تمثيلي حيث صورت كل لقطة قريبة على حدا تمثل صعود الصبي امام الكاميرا، بحيث يمكن عند جمعها في المونتاج أن تظهر كما لو كان الصبي يصعد إلى أعلى، حيث تكمل كل لقطة قريبة منها حركة اللقطة السابقة عليها، وعندما يظهر الصبي في نهاية المشهد على قمة الصاري، أو في أعلى النخلة يتصور المتفرج ان الكاميرا كانت تتابعه صاعدة معه جنبًا إلى جنب.

شادي عبد السلام.. منمنمات تركية

انجزت فيلم منمنمات تركية (10 دقائق) بطلب من المخرج شادي عبد السلام، الذي عرض عليا أن اصنع فيلمًا عن معرض أقامته تركيا بمناسبة ألفية مدينة القاهرة، وكان شادي في هذا الوقت عام 1969 يرأس مركز الأفلام التجريبية، وكان مكتبه في أستديو نحاس وكنت التقي معه هناك قبل ان أنتقل في المساء إلى مكتبه الخاص في شارع 26 يوليو لنواصل معه وبعض الزملاء من حوارييه لمناقشة قضايا الفن السينمائي والفنون عامة، كما كان كذلك بالنسبة لغيري من تلامذته أمثال سمير عوف وصلاح مرعي وأنسي أبو سيف ونبيهة لطفي

وغيرهم وكلنا كنا مبهورين بأرائه.

وعن فيلم "المومياء" كتبت تحليلي عن "التكوين الدرامي للصورة السينمائية" في الفيلم بمقال نشرته بمجلة "المجلة". كان الاول من نوعه في تحليل الأفلام في النقد السينمائي المصري.

ويعتبر "منمنمات تركية" هو الفيلم الوحيد الذي انجزته تحت رئاسته. وكان مدير التصوير معي في هذا الفيلم الصديق الفنان **عليّ الغزولي**، الذي لولاه ما خرج الفيلم وظهر للنور، حيث كانت خبرتي الفنية وقتها مازالت متواضعة، وكان الغزولي مدير تصوير محترف أسبق مني في المجال وله قدرة على فهم وتذوق الفنون التشكيلية وتحليل اللوحات. وتجربتي مع الغزولي تجربة مثمرة جدًا لي.

أحمد الحضري..الرجل الثاني

هو صاحب ثاني اكبر تأثير في حياتي بعد أحمد راشد، وكلها تأثيرات غير مباشرة فلم يقل لي ابدا أي توجيه أو اقتراح، لكن كل ما تعملته كان بفضله، لقد استطاع ان يخلق البيئة التي سمحت لي ولجيلي بالنمو.

كان اللقاء الأول داخل حديقة قصر عابدين الملكي التي فتحت ابوابها للشعب بعد الثورة (1952)، وفي ركن من اركانها اقيمت شاشة سينمائية عريضة، وأمامها امتد عددٌ من صفوف الكراسي. وفي الخلف على قاعدة خشبية وضعت آلتيّ عرض سينمائي، وفي يوم محدد من كل اسبوع تمتليء هذه الكراسي بزوارها، لمشاهدة احد الافلام المتميزة، وبعد العرض تدور المناقشة بين مقدم الفيلم ورواد المشاهدة.

انها ندوة "الفيلم المختار" التي أسسها الأديب الكبير يحيى حقي مدير مصلحة الفنون وقتها واسند إدارة الندوة إلى فريد المزَّاوي مدير قسم السينما بالمصلحة ومدير المركز الكاثوليكي المصري للسينما.

في تلك الأمسية، وبعد عرض الفيلم، قام أحد الشبان من بين الحاضرين وتقدم إلى المنصة ووقف خلف المكيروفون ليدلي برأيه في مناقشة الفيلم، وكان من تقاليد الندوة، ان يقدم المتحدث نفسه في البداية، فقدم الشاب نفسه قائلا :"أحمد الحضري، ضابط مدرس طبوغرافيا بالجيش"، ورنّ الإسم في أذني.

كنت احرص على متابعة قراءة مجلة "المجلة" التي يرأس تحريرها يحيىّ حقي، وفيها قرأت مقالات عن رواد السينما العالمية أمثال "جريفث، وفلاهيرتي، وايزنشتين، وشابلين"، واعجبتُ أيمَا اعجاب بالمقالات التي كانت بمثابة دراسات منهجية في النقد السينمائي العربي، من حيث طريقة العرض وضرب الأمثلة والتوثيق وذكر المراجع. كانت تمثل لي فتحًا للكتابة النقدية التي كنا نفتقدها. وكانت المقالات ممهورة بإسم "أحمد الحضري".

بعد ان ابدى الحضري رأيه في الفيلم، أسرعتُ نحوه قبل أن يهبط من على المنصة، لأقدم له نفسي وأُبدي له رأيي في مقالاته وسعادتي باللقاء معه.

عند باب القصر كنت قد اعتدتُ مع لفيف من أصدقائي الوقوف بعد نهاية الندوة لمواصلة المناقشة حول احداث الفيلم. دعوتُ الحضري لمصاحبتي لأعرفه ببقية زملائي من رواد الندوة ومنهم "أحمد راشد، فتحي فرج، يعقوب وهبي، أحمد مختار الجمّال، والشاعر كامل أيوب".

عرض علينا الحضري منذ اللقاء الأول فكرة تأسيس جمعية سينمائية للهواة الأفلام مثل التي تولى بها أمانة الصندوق أثناء بعثته الدراسية بإنجلترا. ومنذ تلك اللحظة أصبح الحلم يراودنا، وتحمّل الحضري المسئولية كاملة لتحقيق هذا الحلم بتسجيل الجمعية وإشهارها بوزارة الشؤون الاجتماعية. عندما اكتشف أن عددنا لا يكفي العدد المطلوب لتسجيل الجمعية، لجأ لاستكمال العدد بإقناع بعض أقاربه ومعارفه بإضافة أسمائهم، واستغل الحضري علاقته الشخصية مع مدير "مطابع الشعب" أن يوفر لنا مكانًا نمارس فيه نشاط الجمعية السينمائي، مساء يوم محدد من كل أسبوع، والذي بدأناه من عام (1960) بالعروض السينمائية في إحدى قاعات المبنى، مقابل السماح للعاملين بالمطابع في حضور الندوات معنا.

وغالبًا ما كان الحضري يتولى مهمة إحضار الفيلم بنفسه، وكان يقوم بعرض الفيلم بعد تركيبه في آلة العرض، وعندما كان لا يقوم بهذه المهمة كان يتدخل لضمان دقة ووضوح الصورة والصوت. بينما تشارك المجموعة بالتناوب في تقديم الأفلام ومناقشتها مع أعضاء الجمعية وضيوف المكان. وكان طبيعيًا أن يكون الحضري رئيس مجلس إدارة الجمعية كما كان رئيس تحرير النشرة التي تصدرها هذه الجمعية. وقد أتاحت لي هذه النشرة مواصلة الكتابة عن بعض الموضوعات السينمائية التي كنتُ قد بدأتها في "ندوة الفيلم المختار".

غدت جمعية الفيلم الجمعية الأم لكل الجمعيات الثقافية السينمائية الأخرى التي نشأت في القاهرة من بعدها، مثل "جماعة السينما الجديدة" و"جمعية نقاد السينما المصريين" و"جمعية التسجيليين المصريين" و"جمعية كتَّاب ونقاد السينما".. حيث لا تخلو أي جمعية من هذه الجمعيات من الأعضاء الذين تم تكوينهم وتأسيسهم داخل جمعية الفيلم.

ولعل أهم ما حققته الجمعية انها كانت بمثابة البيئة الحاضنة للثقافة السينمائية وراغبي الحصول عليها طوال النصف الأخير من القرن الماضي، بعروض الأفلام ومناقشتها المنهجية، فخلقت أجيالا من متذوقي فن الفيلم، ويرجع الفضل في ذلك إلى أحمد الحضري الذي اطلق الشرارة الأولى لتأسيس الجمعية وتولى قيادتها وحظيت برعايته.

وكان العمل الثقافي الكبير الذي اسهم به الحضري في ثقافتنا السينمائية المعاصرة، بعد جمعية الفيلم هو إدارته **لنادي السينما بالقاهرة** لمدة 26 عامًا بداية من عام 1968. وضع الحضري تقاليد للمشاهدة منها؛ منع التدخين تمامًا وعدم التعليق على أي مشهد أثناء العرض بصوت مرتفع، وإذا ما حدث اي تجاوز أوقف العرض وطلب من صاحب الصوت ترك القاعة فورًا، وان الحضري حريصًا على جودة مستوى عرض الفيلم على الشاشة وإذا حدث أي خلل أسرع بإصلاحه بنفسه. وكان لأهمية العروض وانتظامها وجديتها، ما أغرى الشباب والمثقفين بالانضمام للنادي، حتى وصل عدد الأعضاء ذات مرة إلى 5000 عضو.

ومن التقاليد التي اتسم بها النادي، دعوة احد الفنانين السينمايين من الخارج مع اربعة افلام على الاقل من اعماله، أو من البلد التي يمثلها، ومناقشة اثنين منها في حضوره، ومن هذه الشخصيات المخرج البولندي زانوسي، والمخرج الفنلندي بيترفون باغ، والممثل الفرنسي ميشيل بيكولي، والناقد الفرنسي كولوني. لقد أتاح لي نادي السينما بالقاهرة – مع غيري- أوسع فرصة للإطلاع على سينما العالم كله بالإضافة إلى ما تميز من عروض الأفلام المصرية والعربية والتسجيلية.

والآن كلما قرأت كتابا في تاريخ السينما أو فن الفيلم، أشعر بالزهو لأني شاهدت معظم إن لم يكن كل الأفلام التي يذكرها هذا الكتاب، وتعرفت على مخرجيها وجها لوجه غالبًا.

ومع كل عرض كانت توزع نشرة اسبوعية تتراوح اعداد صفحاتها ما بين 8 : 32 صفحة، صدر منها حوالي 1350 عددًا، وكانت تمثل نموذجًا فريدًا بالنسبة للنشرات التي توزع مع عروض نوادي السينما في العالم كله. وقد اتيح لي المشاركة بتقديم بعض أفلام النادي وإدارة المناقشة حولها والكتابة عنها في النشرة. وكان الحضري قد وضع تقليدًا فريدًا على من يكتب في النشرة الدراسة الأساسية الخاصة بالفيلم المعروض، أن يسبق الدراسة بتتابع تفصيلي لمشاهد هذا الفيلم. ولا أدري من أين جاء بهذا التقليد المنهجي الغير مسبوق في ثقافتنا السينمائية العربية!!؟، والذي كان يساعدني شخصيًا على ترتيب أفكاري وضمان عدم سقوط أي فكرة لها أهمية. وكان تكرار كتابتي على هذا النحو للنشرة، ومتابعتي لقراءات الدراسات الأخرى أن أصبح هذا التقليد عادة مكتسبة كلما حاولت كتابة مقال عن فيلم من الأفلام. وهو ما اتبعته أيضًا في تأليف كتابي عن المخرج **"عاطف الطيب رائد الواقعية المصرية المباشرة"**(المجلس الأعلى للثقافة/ 2016) حيث رصدت فيه تتابع المشاهد لكل فيلم على حدا من أفلام الطيب.

وكان طبيعيًا أن تتفاعل وتنمو العلاقة بيني وبين الحضري، في هذا المجال أيضًا، وكان لي الشرف أثناء توليتي مسئولية الإشراف على سلسلة "الكتاب

السينمائي" الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، أن أسند إليه ترجمة بعضها منها مثل كتاب "كتابة السيناريو للسينما"،1988 وكتاب "التمثيل للسينما والتليفزيون" 1993 و"توجيه الممثل في السينما والتليفزيون"2004.

وعندما توليتُ رئاسة المركز القومي للسينما، اسندتُ للحضري استكمال مهمة ترجمة كتاب "نظرية السينما" الذي سبق وان اشترك مع غيره في ترجمته، والكتاب يقدم نظرية "بيلا بالاش" التي تعتبر احدى النظريات السينمائية الكبرى.

لا شك أن دور الحضري النموذجي في مجال الكتاب السينمائي ترجمة وتأليفًا وإشرافًا، بالإضافة إلى دوره في تأسيس جمعية الفيلم، ودوره البارز في إدارة نادي السينما.. كل ذلك جعله في مقدمة رواد الثقافة السينمائية المصرية والعربية. ومن هذه الأوجه لنشاطه الثقافي وغيرها تعلمتُ منه الكثير، وكانت سببًا لقضاء الكثير من الأوقات الممتعة في حياتي.

فريد المزاوي ويحيى حقي..

كان فريد المزاوي هو المسئول عن ندوة الفيلم المختار، بأعتباره مدير إدارة السينما في مصلحة الفنون التي يرأسها الأديب يحيىّ حقي، وكنت عضوا نشيطا في تلك الندوات، الأمر الذي أثار إعجابه ولفت نظره لي، يعتبر المزاوي أبا روحيا لجيلي بأكلمه، لقد غرس فينا أهمية قبول الرأي الآخر، وسعة الصدر للنقد، وانه ليس من الضروري ان نصل لحلّ ورأي نهائي تعليقًا على أي فيلم. واعتَبره صاحب فضل كبير له طابع خاص في تقريبي لفن السينما وفن الفيلم.

وقد اصطحبني المزاوي مع بعض الاصدقاء للمركز الكاثوليكي المصري ومكتبته السينمائية العامرة بالكتب، التي صدرت باللغة العربية والانجليزي والفرنسية. وهناك اكتشفت ان الفيلم فن وعلم له قواعد واصول وله كتب وتنظيرات ودراسات كثيرة جدًا، وليس مجرد رفاهية وتسلية واستهلاك للوقت.

ومن أفضال المزاوي التي لازلت احمل اثرها إلى اليوم، انه ضمني لمشروع "ترجمة الكتب للهواة" فاختار مجموعة من شباب **"جمعية الفيلم"** ليقوم كل منهم بترجمة أحد الكتب، كان هذا عام 1961 عندما أقترح المخرج أحمد بدر خان أن يتم ترجمة عشرة كتب عن سينما الهواة كبداية لتنشيط الثقافة السينمائية، وكان فريد المزاوي هو المشرف على المشروع، واسند إليّ ترجمة كتاب "كيف تعمل المؤثرات السينمائية"، وكانت لغتي في الترجمة ركيكة وغير منضبطة، نظرًا لانها تجربتي الأولى في هذا المجال، كان المزاوي المُراجع للترجمة، يمسك بالنسخة الانجليزية واقرأ عليه الترجمة العربية، وكلما وجد جملة أو تعبيرًا غير صحيح أو ركيكًا طلب مني إعادة صياغته بعد أن يشرح المقصود في الأصل، وكانت هذه التجربة معه بمثابة تعليمي للترجمة والسينما معًا.

وظلت علاقتي الثقافية السينمائية بفريد المزّاوي مستمرة حتى وفاته. وحتى بعد وفاته كانت مكتبة المركز الكاثوليكي التي أسسها هي مرجعي الأساسي عند تأليف كتاب "عاطف الطيب رائد الواقعية المصرية المباشرة" ولولاها ما ظهر الكتاب بشكله الذي لاقى ترحيب من القراء والنقاد.

يحييّ حقي..

وعندما تأتي سيرة فريد المزاوي فلابد من ذكر اثر الكاتب الأديب يحيى حقي والذي كان دائم الحضور معنا في عروض ندوة الفيلم المختار، وكان معجبًا بنقاشاتنا وشجاعتنا الأدبية في مواجهة الجمهور في هذا السن المبكر، ويدخل معنا في حوارات طويلة عن الفيلم وما يستدعيه عن الفن والثقافة، وكان له الفضل في إتاحة الفرصة لي لكتابة دراساتي النقدية اثناء رئاسته لمجلة "المجلة" التي كان يكتب فيها كبار الكتاب أمثال العقاد ومحمد مندور وصلاح عبد الصبور وحسين فوزي وغيرهم... وكانت كتاباتي في الوقت نفسه بمثابة مقالات ريادية في تاريخ النقد السينمائي في مصر، ومنها مقالة بعنوان "إخراج صلاح أبو سيف" التي نشرت على عدديّن (يناير ومارس 1963،) وتعتبر الان أولى الدراسات المنهجية الموضوعية في النقد السينمائي العربي. ومنها أولى الدراسات في النقد المقارن في مجال النقد اليسنمائي العربي بعنوان **"دنيا، بين الفيلم والقصة"**(مجلة المجلة، يناير **1964).** عن فيلم دنيا المأخوذ من قصة بنفس العنوان للكاتب فتحي غانم.

بعد ذلك توالت مقالاتي عن نقد الافلام المأخوذه عن الأعمال الأدبية للأديب نجيب محفوظ، وكان الكاتب يحي حقي دائما ما يوجه لي الملاحظات على كتاباتي، وكان من أهمها أن يأتي المقال دائما بجديد، ويكون المقال موجها لمن شاهد الفيلم ومن لم يشاهده، إلى جانب ملاحظاته الأخرى عن مفردات اللغة والصياغة والاسلوب، وقد أستمرت صداقتنا حتى بعد تحولي للإخراج السينمائي.

كانت لدى احمد راشد رغبة في تصوير فيلم تسجيلي عن يحي حقي لكن الأديب كان دائما ما يرفض ذلك، ثم سبقني راشد في السفر خارج مصر وجددت الطلب من يحيى حقي لكنه اصر على الرفض، وبعد عودة أحمد راشد من العراق وتم حل المركز القومي للأفلام التسجيلية وتأسيس المركز القومي للسينما، وتوليت فيه مسؤلية إدارة الأنتاج، حاولت وقتها استغلال فرصة ان يحيى حقي قام بأهداء مكتبته العظيمة إلى جامعة المنيا – مسقط رأسه - فأقامت له الجامعة مؤتمرا عن أعماله الأدبية.

كان ذلك في اوائل الثمانينيات، حين طلبت وساطة احمد راشد لدى الأديب يحي حقي لاحياء مشروع الفيلم القديم، لكنه عاود الرفض بحساسية غريبة اثارت

دهشتي، حتى أنني عندما كنت اقوم بتصوير وقائع المؤتمر الأدبي في المنيا كنت أقوم بالتصوير دون علمه، وفي أحدى المرات طلبت منه أن يقوم بركوب حنطور لكي يتجول في المنيا على ان اقوم بتصويره أثناء تلك الجولة لكنه امتنع بشدة وقال لي "صور كما تشاء لكن لا تطلب مني أي شئ أفعله خصيصا للتصوير". بالمناسبة كان هذا هو نفس الطلب الذي سوف يتكرر معي عندما شرعت في تصوير فيلم عن نجيب محفوظ بعد ذلك التاريخ بسنوات عديدة.

وعدت من المنيا دون أن اصور الفيلم.

وعندما عاد احمد راشد من العراق وكنت مسئولا عن الانتاج في المركز القومي للسينما، طلبت منه أن يعاود طلبه يحيى حقي لتصوير فيلم عن حياته، منتهزًا فرصة الود العميق بينهما. واعاد راشد الطلب وفي هذه المرّة قبل تصوير الفيلم. واهديت أحمد راشد الجزء الذي صورته ليحيّ حقي في المنيا ليضمه إلى فيلمه.

صلاح أبو سيف.. الأستاذ

في قاعة مطابع الشعب حيث يجري نشاط **"جميعة الفيلم"** عرضنا الافلام وناقشناها، وكان أول البرامج التي نظمتها احمد راشد كان برنامج عن المخرج "صلاح ابو سيف" حيث عرفنا ان المخرج الكبير يحتفظ في بيته بشرائط لأفلامه (16 مم)، فطلبنا منه استعارتها لعرضها عندنا، فوافق بكل سرور ووعدنا بالحضور، عرضنا أفلامه اسبوعيًا وناقشناها مع الناس، وفي آخر العروض حضر صلاح أبو سيف شخصيًا لمناقشة أفلامه معنا، وكنا حينها مراهقين نبالغ في ابداء ارائنا النقدية بحدة، غضب أبو سيف على بعض ما ذكرته من نقد لأفلامه واحتد بشدة وقال "إننا لم نفهم أفلامه.. واننا مجرد أطفال". وانقطعت العلاقة بيني وبين صلاح أبو سيف بعدها، إلا إن هذه المشكلة تم حلها بعد ذلك في عام 1963 حين تولى أبو سيف رئاسة قطاع السينما في القطاع العام، ودعاني للعمل معه في شركته للسينما.

من هنا كانت بداية احترافي للسينما مع أبو سيف وشركة **"فيلمنتاج"** وهي مرحلة جديدة في حياتي.

في عام 1963، تم تأسيس القطاع العام السينمائي، وجمع ابو سيف بعض الشباب ليعملوا معه، وكوّن منهم لجنة لقراءة الاعمال الادبية، ليروا ما يصلح منها لتحويلها لعمل سينمائي، وكان هذا – في رأيي- تخطيط منهجي لقراءة معظم اعمال الادب العربي وتقييمها فنيًا وتحويل بعضها لأفلام. لكن للأسف لم يستمر هذا

المشروع طويلًا.

كان صلاح ابو سيف في نهاية كل اسبوع يجمعنا معه ليناقش كل شخص فيما قرأه طوال الاسبوع، وتعلمت الكثير عن السينما والسيناريو وبناء الفيلم من هذه اللقاءات، بالاضافة إنني في هذه الفترة تعرفت على رأفت الميهي، ومحمد خان، وأحمد عبد الوهاب، وفاروق سعيد، بالإضافة لمجموعة من الفتيات اخترهن صلاح ابو سيف للعمل معنا، وكان صلاح ابو سيف يفرح جدًا حينما يرى مشاعر إنسانية وعلاقات عاطفية بيننا، وكان من حظي إن ارتبطت وتزوجت بالفتاة بإحداهن فريال كامل، ورأفت الميهي سبقني بالزواج من أخرى هي حورية حبيشة.

ومع صلاح أبو سيف استمر عملنا عام كامل؛ ولكن للأسف توقف العمل بعدها بسبب كثرة المشاكل، التي انتهت بتفكيك اللجنة، وكان ينتقدها من العاملين من الأجيال السابق بإطلاق عنوان **"لجنة شرشر"** مشيرين في ذلك إلى كتاب القراءة الرشيدة للأطفال وقتها**!!**، واستمر بعضنا بالعمل في الشركة مثل رأفت الميهي ومصطفى محرم، والبعض الآخر عمل مع نجيب محفوظ وكنت منهم.

في عام 1966، كان المخرج صلاح ابو سيف يعمل على فيلمه "القاهرة 30" فذهبت وعرضت عليه فكرة أن اعمل معه "مساعد مخرج" فصحح لي التسمية وقال "ان عمل مساعد المخرج يبعد كثيرًا عن عمل الاخراج.. ولكن يا هاشم سأكلفك بعمل يزيد من فهمك للعملية السينمائية ككل .. لتصير مخرج فيما بعد". أعطاني كشف مليئ بالأسئلة، وطلب مني أن اقوم بإجابة الاسئلة من خلال متابعة كل لقطة من لقطات الفيلم. واراقب عملية التصوير، واحدد مقاس العدسة، وبعدها اصف حركة الكاميرا، اسف حركة الممثل، اصف شكل الملابس، اكتب الحوار او اشير لمحتواه... إلخ. حتى لو حدثت مشكلة وحرق الفيلم في المعمل، يقرأون الورق الذي كتبته فيكون مرجع لهم لتحديد دقة العمل ويتم تصويره من جديد ليخرج كما كان في السابق. وكان هذا اعظم درس أخذته في حياتي في مجال متابعة عمل المخرج، ومساعد المخرج، ومدير التصوير، ومدير الإضاءة، ومهندس الديكور... إلخ

ولما عدتُ إلى قراءة الملاحظات التي اكتبها إلى جانب الاستمارة التي املاءها من خلال متابعتي للعمل في الفيلم، تصلح أن يتعلم آخرون ما تعلمته منها فكرتُ أن أنشر ما تعلمته في كتاب من خلال هذه التقارير،

ذهبت للمخرج صلاح ابو سيف وعرضت عليه الفكرة بتحويل هذه التقارير إلى كتاب يوضح تفاصيل العمل الفيلمي. وجدته مرحبا وبعد عدة أيام جاء ليقول لي إنه اتفق مع دار الهلال على نشر هذا الكتاب، وهو ما أشعل حماسي لمزيد من التدقيق والمتابعة والملاحظة والتسجيل والسؤال عن كل ما فاتني.

وبعد ان انتهي العمل في الفيلم وقبل أن يعرض سارعت بمحاولة تبييض

المسودات التي سبق اعدادها وما أن انتهيت من تبييض ما يقرب من نصف الكتاب حتى عرضته على أبو سيف للإفادة برأيه، وفوجئت في اليوم التالي بغضب صلاح أبو سيف الشديد وهو يعيد لي ما كتبته عن الفيلم قائلا "إيه الكلام الفارغ داا.. دا بعيد عن كل اللي انا عاوزه"، حزنت جدًا من رد فعله العنيف وأصابني أحباط شديد وتوقفت عن الكتابة لمدة أسبوع كامل، إلى أن طرأ على ذهني أن اعرض ما كتبته على الصديق أحمد الحضري، وقلت له: أسألك أن تجيبني بعد أن تقرأه ؟ هل يستحق هذا العمل أن اواصل أنجازه ام لا؟. وجائني الحضري بعد أن قرأ ما كتبته ليؤكد لي ضرورة الأستمرار لأنهاء هذا الكتاب. استعدت حماستي وانهيتُ الكتاب. ولكن عندما عرضته على النشر في دار الهلال قالوا لي "أنهم لا يمكن نشره لأن هذا الكتاب عرض عليهم سابقًا باعتباره كتاب دعاية"، ولكن الحظ كان في صالحي عندما عرضته على الهيئة العامة للكتاب وتمت الموافقة عليه وتم نشره عام 1967 . وكان الكتاب الأول من نوعه الذي تعلم منه الكثيرون ومنهم بعض النقاد الذين يكررون فضل الكتاب عليهم.

بعد عدة سنوات اتيح لي أن ازور بعض البلاد العربية فوجدت الكتاب منتشرا بين أيدي الكثيرين من الأصدقاء السينمائيين والمهتمين بالسينما، وفوجئت ان معظمهم حصلوا عليه عن طريق صلاح أبو سيف نفسه!!، وعندما ذكرت لصلاح أبو سيف هذه الوقائع فيما بعد وسألته عن سبب تغير موقفه من الكتاب بعد الأعتراض الشديد على نشره في البداية إلى الحرص على توزيعه شخصيًأ فيما بعد، قال لي الأستاذ انه كان يظن أنني سأكتب كتابا من نوع الكتب او النشرات الدعائية، وقد سبق أن أمدني بنموذج منها، وهو الكتيب المصور الذي وضع عن فيلمه "مغامرات عنتر وعبلة" والكتيب يشمل صورا ومقالات عن الفيلم كتبها بعض العاملين بالفيلم والمتخصصين ويمثل في نظري نموذجًا متقدمًا من الدعاية نفتقده اليوم، لكنه لم يكن النموذج الذي كان يدور في ذهني ذلك الوقت عند كتابة (يوميات فيلم). ولذلك صدم الأستاذ بما كتبته وخشي ان يسيء الكتاب للفيلم ويكون دعاية مضادة وقتها.

لقد تعلمت كثيرًا من صلاح ابو سيف، واختلفنا كثيرًا، ولكننا كنا على وفاق في النهاية. وعندما كنت ادرّس السينما في العراق شرفتُ بدعوته بلقاء تلامذتي وطلبة اكاديمية الفنون فجاء تحية لي، وبعد ان عدتُ من العراق نظمتُ معه اعادة مشاهدة افلامه، ومناقشة كل منها فيلمًا بعد آخر، ونشرتها في كتاب بعنوان "صلاح ابو سيف.. محاورات هاشم النحّاس"(الهيئة العامة للكتاب/ 1996). وكان هذا الكتاب بمثابة الدراسة الأولية لإخراجي فيلم للتليفزيون عن حياته واعماله بعنوان "صلاح أبو سيف يتذكر".

نجيب محفوظ.. ضمير عصره

كانت بداية لقائي بنجيب محفوظ من قبيل الصدفة الموضوعية. كان اللقاء صدفة لأنه لم يكن مقصودًا. وموضوعية لأنه من المتوقع حدوثها بالضرورة عاجلا أو آجلا. فطالما كنت أهوى قراءة القصص والروايات التي يكتبها منذ الصبا.

حدث أن اشتركت في مسابقة للقراءة نظمتّها وزارة التربية والتعليم لتلاميذ المدارس الثانوية أوائل الخمسينيات. وكانت المسابقة تضم ثلاث روايات منها رواية "كفاح طيبة" للأديب نجيب محفوظ. وأغراني الإعجاب برواية كفاح طيبة إلى التقاط "زقاق المدق" ومن بعدها "خان الخليلي" من مكتبات سور الأزبكية، ثم واصلت قراءة أعمال نجيب محفوظ أولا بأول بعد ذلك. وإن كنت لا أدعي استيعابها كاملة في لحظتها تماما. لأني حتى الآن كلما تاقت نفسي إلى قراءة بعض فقرات من "الثلاثية" أو "أولاد حارتنا" أو غيرهما، أدرك متعة جديدة ومعانٍ جديدة لم أدركْها من قبل.

ومن طريف ذكرياتي أنني عندما قرأت رواية "بداية ونهاية" أدركت أنها تصلح لعمل سينمائي بإمتياز. حتى فكرت أن أكتب رسالة بهذا الرأي للمجلة التي قرأت فيها عن أحد السينمائيين ينعي فقرنا في رصيد القصص والروايات الأدبية الصالحة للإعداد إلى عمل سينما. ولم تكن السينما وقتها موضوع اهتمامي، فأهملت التعبير عن رأيي السينمائي في الرواية. وقد سعدت بتحويلها إلى فيلم بعد ذلك بما يقرب من عشر سنوات.

ومع بداية دراستي (الذاتية) للسينما في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، أتاح لي اهتمامي بأفلام صلاح أبوسيف ودراستها، الدخول إلى عالم نجيب محفوظ من بابٍ آخر خلال التعرف على أفلام صلاح أبو سيف الأولى التي كتبها له نجيب محفوظ أو شارك في كتابتها (القصة والسيناريو). بداية من فيلم "المنتقم" 1947 "ومغامرات عنتر وعبلة" وما بعدهما في الخمسينيات: "لك يوم يا ظالم" 51، و"ريّا وسكينة" 53، و"الوحش" 54، و"شباب امرأة" 56، و"الفتوة" 1957. وهي الأفلام التي لفتت الأنظار إلى مخرجها صلاح أبوسيف وحققت له مكانة بارزة مع بداية عمله بالإخراج.

وفي ليلة ما زلت أتذكر ملابساتها بوضوح تام أوائل عام 1963، بعد قراءة إحدى قصص نجيب محفوظ القصيرة المنشورة بجريدة الأهرام وهي قصة "الختام". طرأت على ذهني فجأة فكرة تحويل القصة إلى تمثيلية تلفزيونية. وقمت بتنفيذ الفكرة على الفور وكتبت تمثيلية قصيرة (نصف ساعة تقريبًا) استغرقت كتابتها ليلة واحدة، الأمر الذي لم يتحقق أبدًا في كل محاولاتي التالية، حيث كررت المحاولة مع ست قصص قصيرة أخرى للأستاذ نجيب محفوظ، أخرجها جميعا للتلفزيون المخرج إبراهيم الصحن.

بعد عام تقريبًا من العمل مع صلاح أبوسيف 1963 بلجنة قراءة النصوص التابعة للشركة العامة للسينما التي يرأسها، رحبت بالإنتقال – للقيام بنفس العمل – تحت رئاسة نجيب محفوظ، وكان يعمل مستشارًا فنيا لمؤسسة السينما والتلفزيون. كانت فرصة جيدة لمزيد من الإقتراب من عالمه، من خلال المناقشات اليومية التي كانت تدور بين أعضاء اللجنة وبينه، حول ما نقرأه من أعمال مقترحة للإنتاج السينمائي.

وما كان يذهلني أنه كان أقدرنا جميعا على تذكر تفاصيل الموضوع (القصة أو السيناريو) الذي سبق عرضه عليه وتفاصيل مناقشة الموضوع، عندما يستدعي الأمر إعادة النظر في أحد الأعمال. وكنت واحدًا من الذين ينسون تفاصيل بعض الأعمال التي سبق أن عرضتها عليه، وأجده يتذكرها رغم مرور وقت طويل على مناقشتها معه.

ومع بداية الستينيات بدأت السينما المصرية تكتشف المنجم الذهبي لإعداد الأفلام عن روايات نجيب محفوظ. ويرجع الفضل مرة أخرى للمخرج صلاح أبوسيف الذي سبق وأن اكتشف نجيب محفوظ كاتبا للقصة السينمائية والسيناريو، حيث بدأ أبو سيف بتحويل رواية "بداية ونهاية" التي ظهرت فيلمًا عام 1960.

وتوالت بعد ذلك الأفلام المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ، ثم قصصه القصيرة. وعندما شرع صلاح أبو سيف في الإعداد لإخراج فيلم "القاهرة 30" عام 1966 عن رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" أو (فضيحة في القاهرة في طبعتها الثانية) رحب أبو سيف بطلبي الإلتحاق بالعمل معه على سبيل التدريب على الإخراج على ما ذكرت سابقًا.

ولما كنت قد بدأت الكتابة النقدية للأفلام مع بداية الستينيات، حرصت على متابعة هذه الأفلام والمقارنة بينها وبين الأصل الأدبي والكتابة عنها قدر المتاح من فرص النشر.

وحدث أن أعلن المجلس الأعلى للآداب والفنون عن مسابقة لكتابة أبحاث عن موضوعات سينمائية عام 1971 تنبهت إلى أن ما كتبته عن أعمال نجيب محفوظ في السينما يصلح ان يكون نواه لبحث أشارك به في هذه المسابقة. وكان بحثي بعنوان "نجيب محفوظ على الشاشة" الذي فاز بالجائزة الثانية للمجلس ونشرته الهيئة العامة للكتاب بعد ذلك عام 1975 وأعيد في طبعة ثانية 1990 اضفت اليها دراسة ما ظهر من افلام مأخوذه عن روايات نجيب محفوظ حتى تاريخه. ويعتبر الكتاب المرجع الأول والأساسي لكل ما كتب عن نجيب محفوظ والسينما بعد ذلك.

ومن طريف ما أتذكره وأنا بصدد كتابة هذا البحث/الكتاب، أن ذهبت إلى

نجيب محفوظ أستوضحه بعض الأمور. ففوجئت به يسألني مندهشا بتواضعه المعهود، **"هل مثل هذا الموضوع يستحق البحث؟!"** الأمر الذي أصابني بقدر من الإحباط، لولا معرفتي بتواضعه الشديد وهو ما أثار دهشتي المضادة لدهشته.

وكان للكتاب صدى قوي في الخارج مما أدى إلى دعوتي للحضور والحديث عن دور نجيب محفوظ في السينما، بمناسبة تكريمه لفوزه بجائزة نوبل للآداب، في معهد العالم العربي في فرنسا ومهرجان سان سبستيان في أسبانيا ومهرجان أمستردام في هولندا، وكتابة فصل عن سينما نجيب محفوظ في الكتاب التذكاري الذي صدر عنه بالإيطالية.

وبعد نيف وثلاثين عاما، وأنا أهنئ نجيب محفوظ بمناسبة عيد ميلاده الثاني والتسعين عام 2003، قال نجيب محفوظ للمحيطين به مرحبًا بقدومي: "أنا مدين لهاشم النحاس إن هو اللي كشف عن أهمية دوري في السينما". ويشهد على ذلك الأديب يوسف القعيد في كتاباته أكثر من مرّة. كما سجلت هذه الشهادة في الفيلم الذي اخرجته عنه تحية بمناسبة عيد ميلاده بقناة "دريم" تحت عنوان "نجيب محفوظ.. رموز مصرية".

تبقى الإشارة إلى أنني طوال النصف قرن الماضي كنت أتردد أحيانا على جلسات نجيب محفوظ مع المريدين له من الشباب والشيوخ. وكانت أول مرة في كازينو صفية حلمي المطل على ميدان الأوبرا. ثم تكرر اللقاء في مقهى ريش في الستينيات، وفي الثمانينيات انتظمتُ فترة من الزمن في التردد على جلسته في كازينو قصر النيل.

وكنت أعجب بقدرة نجيب محفوظ على اهتمامه بالإستماع لكل من يتحدث، بغض النظر عن مستوى أفكاره. وأذكر أنني حاولت مع بعض المترددين بانتظام تقديم اقتراح لنجيب محفوظ بأن نختار في كل مرة موضوعًا ما يكون محور الحوار الأساسي في الجلسة، ويعد له مسبقا مع بعض الزملاء ضمانا لمستوى الأفكار المطروحة للمناقشة لكنه اعترض تمامًا. الأمر الذي أدهشني لعلمي بشدة تقديسه للنظام، حتى في تحديد ساعات إبداعه. لكني ما إن تأملت موقفه حتى أدركت أن رفضه للتدخل في تنظيم المناقشة في هذه الجلسات يرجع أيضا إلى دقة تنظيمه في توظيفه لوقته. وقد جعل من هذه الجلسات وقتا للتحرر الذهني دون أي قيد، في تفاعل حر مع الأحداث والحاضرين دون توجيه منه أو من غيره.

وفي اللحظات التي كانت تجمعنا معا كانت تغمرني وأنا قريب منه متعة روحية شبه صوفية تجعلني أكثر صفاءًا.

وهكذا يمثل نجيب محفوظ كما يمثل صلاح أبو سيف، بالنسبة لي معلمًا وملهمًا

لإبرز أعمالي، وكان لهما الأثر الكبير في صياغة حياتي.

على الغزولي.. ثمرة الرحلة

علاقي مع الغزولي الان حميمة جدا، على الرغم من أنها مرت بفترة انقطاع طويلة، لكن تقلبات الحياة ومحطاتها دومًا تظل قادرة على ادهاشنا.

تعرفت على الغزولي للمرة الأولى كما سبق وان ذكرت، عندما أسند لي المخرج شادي عبد السلام مهمة إخراج فيلم "منمنمات تركية"، ورشح لي الغزولي مديرًا لتصوير الفيلم، كان عليّ قد بدأ مشواره مع الإخراج والتصوير قبل خمس سنوات، الأمر الذي أفادني بشدة، فالمصور هو روح المخرج التسجيلي.

في ذلك الوقت كنت في بداية عملي بالإخراج، كما كانت خبرتي في الفن التشكيلي محدودة، بينما كان عليّ فنانا تشكيليا في الأساس، الأمر الذي جعله أقرب مني لموضوع الفيلم، وهو ما أفادني جدا في تحليل الصور، وكان مخلصا في اقتراحاته التي استفدت منها كثيرًا أثناء التصوير، الامر الذي اظهر الفيلم في النهاية بصورة لائقة.

وبعد "منمنمات تركية" انقطعت علاقتي بعلي الغزولي، ربما بسبب انتقاله للعمل بالتليفزيون، وسفري للخارج ثم عودتي للعمل في المركز القومي للسينما مع نهاية السبعينيات، ولكن مع مرور السنوات وأنتقال رحلة الحياة في السينما من محطة إلى أخرى، توطدت علاقتي بالغزولي مرة أخرى، إلى أن تحولت إلى كيان حميمي جدا في السنوات الأخيرة، وأصبح من أقرب اصدقائي الذين أحرص على اللقاء بهم وصحبتهم وصرنا نشاهد الافلام معا ونحضر المناسبات الفنية ونتبادل الأراء.

وعاودنا تجربة العمل معًا مرة آخرى بعد اربعين عاما على "منمنات تركية" وذلك من خلال فيلمه "الشهيد والميدان" الذي أخرجه عن احداث يناير 2011، من انتاجه الخاص، وقرر لي مقابلا ماديًا لكنني رفضت وأخذت نصف المقابل فقط تحية له، وكان يريد ان يكتب أسمي على الفيلم "مستشارا فنيًا" لكنني رفضت ايضًا حتى لا أقلل من قيمة دور صديقي في الفيلم وهو مخرج كبير. واكتفيت بأن يكتب لي شكرًا على تترات الفيلم.

عليّ الغزولي هو الصديق النقي الذي أرتاح إلى صداقته وأنا في نهاية العُمر، يذكرني برقة مشاعره وصفاء قلبه بصديقي أحمد راشد.

(2)

النيل ارزاق..

(أ)
إرهاصات ..

معهد السينما..

أثناء عملي بالمركز كان أحد المصورين يعترض أحيانا على بعض توجيهاتي مدعيًا استحالة تنفيذها، وهو ما دفعني فيما بعد للألتحاق بمعهد السينما حتى أتعلم التصوير والمونتاج بوجه خاص، لأنني قبلها كنت أتعامل مع الاخراج دون الخبرة الكافية او الإلمام العملي الشامل بمفردات اللغة السينمائية، وكنت أشعر دوما أنه ينقصني شيئا ما، وبعض المصورين من الجيل السابق يتعاملون معنا بتعالي. حسن التلمساني مثلا حينما كان يصور لي أحد الأفلام وجدته يتبع بعض تعليماتي ويرفض البعض الآخر. شعرت أنه كان يعتبرني اصغر من أقوم بتوجيهه.

التحقت بمعهد السينما عام 1970 قسم الدراسات العليا لخريجي الجامعة في دفعته الثانية، وكان معي في نفس الدفعة حسن حافظ المخرج التليفزيوني، وعلى الشوباشي الكاتب السياسي وعادل جلال المخرج الإذاعي... ومن اكثر اساتذتي بالمعهد الذين تعلمت منهم فن السينما، استاذ المونتاج الفرنسي "مسيو بوهاري" الفرنسي واستاذ الاخراج والتذوق السينمائي الكندي "مستر بول وارين"، ومنهم أيضًا المخرج محمود مرسي الممثل المشهور الذي كان له فلسفة خاصة في السينما.

كان بول وارين كان مفيدًا بالنسبة لي على المستوى الفكري– رغم انني دارس للفلسفة بالأساس وأزعم أنني املك خلفية فلسفية لا بأس بها- تجدر الأشارة إلى أن منهجه في التفكير بالسينما كمهنة كان يقترب إلى حد كبير من الأسلوب الذي كان يتبعه معنا الأستاذ محمود مرسي، وكانا يقصدان بالاحتراف ان تكون السينما هي حياتك وليس عملك الذي تقوم به من اجل أن تتقاضى اجرا او تحقق منفعة شخصية.

بالأضافة إلى أن المعهد كان يستقدم إلى القاهرة مخرجين اجانب لعرض افلامهم ومناقشة الطلاب فيها، أذكر منهم المخرج الانجليزي التسجيلي العالمي

"بازيل رايت". وقد انتهزت فرصة وجوده واجريت معه حديثًا نشرته في مجلة "المجلة" وقتها.

كان مسيو بوهاري يأتي لنا ببقايا الأفلام المستهلكة (ديشيهات) من العرض في المركز الثقافي الفرنسي، بحكم أنها صارت مهترئة من كثرة العروض، وكان يطلب منا كجزء من التدريب العملي على المونتاج أن نستخلص الأجزاء السليمة منها لنعيد ترتيبها في فكرة جديدة.

كنت اظل ساهرا وحدي إلى وقت متاخر في المعهد، جالسا على آلة المافيولا كي اعيد بناء هذه المواد في سياق فيلمي جديد، وهو الامر الذي جعلني فيما بعد احصد ثمرة هذه التمرينات الطويلة حين بدأت العمل على مونتاج فيلمي **"النيل ارزاق"** خاصة ان الفيلم لم يكن يحتوي على سيناريو واضح المعالم وأنما كان بناءه يتم عبر التوليف في المونتاج من خلال علاقة اللقطات والمشاهد ببعضها البعض.

ونظرًا لتميزي في هذه المادة استطاع "مسيو بوهاري" الذي اصبح مستشارا ثقافيا في سفارة فرنسا، أن يوفر لي فرصة الحصول على منحة لأستكمال دراستي هناك، إلا أن الحكومة المصرية التي كنت موظفا بها عرقلت خروجي للمنحة بعدم الموافقة على حصولي على تصريح من الأمن كان مطلوبًا وقتها**!!** وربما لو كانت سنحت لي الفرصة لتغير مسار رحلتي السينمائية.

أستطاع مسيو بوهاري من خلال محاضراته وتمريناته العملية أن يجعلني اهتم بالمونتاج في دراستي السينمائية اكثر من أهتمامي بالتصوير الذي كان الهدف الاول بالنسبة لي من دخول المعهد نتيجة خبراتي السابقة التي اشرت إليها في التعامل مع بعض المصورين القدامى. ويمكن لي ان ارصد الان حجم الثقة الشديدة التي امتلأت بها عقب التخرج فيما يخص التعامل مع عملية بناء الفيلم مونتاجيًا، ولهذا اجدني قد تعاملت مع الكثير من المونتيرين وقمت بالأنتقال من مونتير لأخر دون تردد أو خوف.

آفة الغرور..

نتيجة لثقتي الشديدة في عملي للمونتاج اصابني بعض الغرور، حتى انه حينما طلب مني احد المونتيرين ان أترك له توليف تتابع لقطات في أحد المشاهد لينفذه برؤيته الخاصة، على ان يقوم بأعادته إلى بناءه الاصلي إذا لم يعجبنِ. رأيت فيما فعله المونتير بالمشهد أمرا معقدا على مستوى البناء لكن به صنعة وإيقاع ملفت، وكنت في تلك الفترة ارغب دوما في إخفاء الصنعة وأن يبدو الواقع أكثر حضورًا من الصنعة في أفلامي دون تدخل لافت، فرفضت بناء المشهد الذي قام به المونتير وطلبت منه أن يعيده كما كان سابقا، مما جعله يصاب بغيظ شديد مني ولكنني حين رأيت الفيلم فيما بعد وجدت أن المشهد بالشكل الذي كان وضعه المونتير كان

سيكون أفضل بكثير مما قدمته أنا برؤيتي المونتاجية، وشعرت ساعتها أنه لو لا هذا الغرور لكنت قد فزت بمشهد رائع في الفيلم ولكنني خسرته.

أستاذ الظل..

من الوجوه التي اذكرها ايضا ضمن الأساتذة الذين تتلمذت على ايديهم في معهد السينما ولا يصح ان انكر فضله المخرج الأستاذ محمد بسيوني، فرغم أنني كنت قد قرأت كتاب نظرية ارنهايم قبل التحاقي بالمعهد لكني لم افهمه. كان عرض ارنهايم لأفكاره معقدًا، اعطاني الاستاذ بسيوني المفتاح بإعادة ترتيب افكار ارنهايم في الكتاب، الذي جعلني افهم النظرية التي شكلت أساس فكري فيما يخص الصورة السينمائية. وأضع مبادئها نصب عينيّ في الاخراج واستعنت بها فيما بعد عندما كنتُ أدّرس مادة النظريات لطلبة أكاديمية الفنون/ جامعة بغداد.

وقد اخرج محمد بسيوني حوالي ثلاثة أفلام، لكنه عاش دومًا في الظل، وكان تألقه الامثل كمحاضر وليس كمخرج، وفيما بعد تزاملنا أنا وهو في شعبة الفنون بالمجالس القومية للثقافة التي تضع استراتيجية الثقافة في مصر، وقد قدم كلانا مشروعا عن "علاقة الدولة بالسينما في عصر الانفتاح". كان موضوعيا لأقصى درجة وأصر على أن مشروعي أفضل مما قدمه. لقد كان حقا نعم الأستاذ رغم أنه لم ينل حظه من الشهرة بالنسبة للاجيال اللاحقة.

جيرنيكا وسلالم الأوديسة..

من بين الأفلام التي عرضها علينا الاستاذ "بول وارين" خلال دراستي بالمعهد فيلم المخرج الفرنسي آلان رينيه "جيرنيكا" الذي أعجبني بشدة، بعد مشاهدته قمت بكتابة دراسة كاملة معتمدا على ترجمة ما قاله بول وارين في تعليقه على الفيلم. لكنني وجدت ان الدراسة ليست كافية للتعبير عن أعجابي بالفيلم، خاصة قدرته على خلق الحركة من أشياء ثابتة مثل تماثيل ولوحات بيكاسو – صاحب لوحة جيرنيكا الشهيرة عن الحرب الأهلية في اسبانيا والتي أستلهم منها رينيه فيلمه – واستطاع من خلال هذه الحركة ان يجمع كل أعمال بيكاسو في موضوع واحد، هذا الموضوع لم يكن أساس ابداع هذه الاعمال لدى بيكاسو، فكل تمثال أو لوحة كان لها عرض في نفس بيكاسو، لكن آلان رينيه استطاع ان يجمعها معا في موضوع واحد هو فيلم جيرنيكا.

ومن اجل تحقيق هذه الفكرة التي توظف اعمال بيكاسو معا يمكن أن نقول أن رينيه اخترع عناصر جديدة في الانتقال من لقطة للقطة، بشكل لم اكن قد شاهدته في اي فيلم من قبل، ولهذا كتبت الدراسة الطويلة عن الفيلم التي اعطيتها عنوان "الابداع في حركة فيلم جيرنيكا" ونشرتها في نشرة نادي السينما. ولم يكن الغرض الأساسي من الدراسة هو النقد او حتى النشر بقدر ما كان الغرض هو التعلم

بالكشف عن جماليات اسلوب الحركة الذي ابتدعه رينيه.

وفوجئت بعد نشر الدراسة ان هناك الكثير من المعجبين بها، مما اثار اندهاشي وفرحي في نفس الوقت، لأنها كانت دراسة اكاديمية مكتوبة بشكل جاف، لكنها تبقى حتى الان دراسة فريدة من نوعها.

وبنفس المنطق الباحث وراء الصورة على مختلف تكويناتها الأبداعية توقفت كثيرا أمام مشهد سلالم الاوديسة من فيلم "المدرعة بوتمكين" للمخرج الروسي سيرجي ايزنشتين. لا أذكر حتى الأن من قام بتدريس هذا الفيلم الكلاسيكي العظيم لنا، ولكنني اذكر مدى انبهاري غير المحدود بأسلوب المونتاج فيه، وحتى اتمكن من استيعابه ودراسته قمت بتسجيله على الورق لقطة بلقطة بغرض التأمل فيه وتذوقه على مهل، خاصة أن العرض السينمائي لا يتيح للمشاهد فرصة التأمل الكافية، مثل الكتاب الذي يمكن للقاريء العودة في أي وقت لقراءة فقرة أثارت اهتمامه.

هنا يأتي دور المافيولا كوسيلة تعلم اساسية وسابقة على عصر الفيديو كاسيت وتكنولوجيا العرض الرقمي الحالية، قمت بمشاهدة الفيلم على المافيولا لقطة بلقطة، ثم قمت بكتابة دراسة جمالية عن هذا الأبداع المونتاجي المبهر في مشهد سلالم الأوديسة. وقمت بنشر هذه الدراسة في مجلة "السينما"(أبريل/ مايو 1970)، وأضفت لها ترجمة لما قاله ايزنشتاين عن هذا المشهد العظيم.

وفيما بعد ابلغني الصديق الراحل الدكتور محمد كامل القليوبي ان الفنان التشكيلي مصطفى الرزاز قد كتب تحليلا لنفس المشهد ايضًا من الناحية التشكيلية وكان القليوبي - رحمه الله- يود أن يصدر كتابا يضم دراستي مع دراسة الرزاز، ومعهما دراسة شاملة يقوم هو بكتابتها عن هذا المشهد المؤسس لفن المونتاج في السينما في العالم، ويترجمها إلى الروسية ليصبح هذا الكتاب هو المشاركة العربية لدراسة هذا المشهد الذي تناولته بالتحليل الكثير من الثقافات نظرًا لاهميته البالغة في تاريخ السينما في العالم.

(ب)

لماذا لا يكون فيلمك عن هؤلاء؟

الانسان البنّاء..

في عام 1972، توفرت ميزانية لدى المركز القومي للأفلام التسجيلية لصناعة مجموعة من الافلام في فترة رئاسة الاستاذ سعد نديم (بعد استقالة الاستاذ حسن فؤاد). الذي طلب من العاملين في الاخراج في المركز أن يقدم كل منهم فكرة تصلح لصناعة فيلم تسجيلي، وراح كل منا يقدم فكرته الخاصة التي يحقق بها نفسه دون أي قيود لأول مرة في انتاج الدولة للأفلام التسجيلية، وهو ما اتيح للمخرج خيري بشارة ان يصنع فيلم "طبيب في الأرياف"، والمخرج داوود عبد السيد ان يصنع فيلم "وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم".

أما الفكرة التي سيطرت عليّ وقتها، فهي التعبير عن قيمة الإنسان المصري البسيط بما يبذله من جهد وصبر في عمله، فاتجه ذهني مباشرة للبحث عن عمارة سكنية يجري بناؤها لاقوم بتصوير العمل الانساني الشاق في مراحل البناء كرمز للدور الذي يقوم به هذا الانسان في بناء الوطن.

طلبت من مساعدي وكان من خريجي معهد السينما ان يبحث لنا في القاهرة عن مكان يُجري فيه عمية بناء لأحد البنايات، ويصلح لتصوير هذه الفكرة. قبل ان يعثر لي على المكان المطلوب. كنت اسير في نفس اليوم انا وزوجتي المخرجة فريال كامل على كوبري الزمالك في طريقنا لمنزلنا بالعجوزة، عندها اشارت لي فريال إلى امرأة تجدف في قارب على سطح مياه النيل ومعها طفلها، ثم قالت: لماذا لا يكون فيلمك عن هؤلاء؟؟.

أرزاق..

قلت لفريال: أكتبِ لي شيئا يمكن أن نعبر من خلاله عن الجهد الذي يبذله هؤلاء في حياتهم البسيطة. فكتبت لي صفحتين مقارنة بين الفقراء والأغنياء من نوعية "كيف ان الفقراء العاملون على سطح النيل يلاقون التعب والمشقة، بينما الأغنياء يجلسون في استرخاء يدخنون في الفنادق والعوامات والمطاعم والكازينوهات المنتشرة على شاطيء النيل".

عندما بدأت العمل على الفيلم قمت بأزاحة هذه الفكرة تماما ولم تشغلنِ فكرة الصراع الطبقي التي أشارت لها زوجتي، فقد كنت دوما أتجنب ان ابدو مؤدلجا رغم ميلي للأشتراكية في ذلك الوقت. كان اهتمامي أن اركز على هؤلاء العاملين في حِرف مختلفة على سطح النيل، كرمز لفكرة البناء التي كانت تشغلني من قبل.

وان احتفظت بأسم فريال على فكرة الفيلم، لأنها ملهمته الاولى وصاحبة اختيار عنوانه "النيل أرزاق".

ذهبتُ ومعي مدير التصوير "رمسيس مرزوق" إلى منطقة مصر القديمة لمعاينة أنواع العمل الشاق الذي يجري على سطح النيل وشاطئيه في منطقة القاهرة، وكان رمسيس وقتها قد عاد مؤخرا من فرنسا متحمسًا جدا للعمل معي، وظللنا لمدة أسبوع في مرحلة المعاينة، لم اكتب أي سيناريو بل اكتفيت بالمعاينة وكتابة ملاحظاتي والموضوعات التي يمكن تصويرها.

في هذا النوع من الأفلام تبدأ كتابة السيناريو بالمعاينة ويستكمل اثناء التصوير ولا يتم التحقق من شكله النهائي الا بعد انتهاء المونتاج. السيناريو الثابت يجمد حرية المخرج وقد يشل حركته، في السينما التسجيلية أنت تتعامل مع المتغير وليس الثابت، حتى بعد التصوير يظل الواقع يدهشك بامكانياته العديدة خاصة عندما تضع المادة كاملة أمامك وتعيد اكتشافها وتكوينها عبر تلك العملية التفعالية الرائعة "المونتاج".

كان لدي فكرة - شبه واضحة- ولكن رغبتي في التعبير عن احساس معين كانت هي الاكثر وضوحًا. ومع مراعاة المرونة والارتجال والخضوع للواقع المتغير وما يطرأ على بالي وقت التصوير -حتى لو قمت بمعاينة دقيقة- فانني لا يكفي ان اصور ما عاينته أو ما يطرأ على ذهني اثناء التصوير، بل لابد من التعايش مع الفكرة حتى إذ ما وجدت شيئا يرتبط بها او يتماس معها او مع الاحساس الذي اريده، أقوم بتصويره فورًا، دون ان يكون لدي فكرة محددة عن مكانه داخل الفيلم.

تجدر الأشارة هنا إلى صعوبات العمل التي كانت مرتبطة تحديدا بالأنتاج اكثر مما كانت مرتبطة بطبيعة الأشخاص او الاماكن التي كنا نقوم بالتصوير فيها، أول تلك الصعوبات أنني لم اكن احصل سوى على ثلاث بوبينات فقط من اشرطة الفيلم الخام للتصوير، أي 30 دقيقة على أن اخلص منها بفيلم مدته 10 دقائق أي بنسبة 3:1 وهي نسبة صعبة جدًا، فعندما كان يزورنا مخرجين من الخارج كنا نسألهم عن كم الخام المستخدم في أفلامهم كانوا يجيبوننا ان نسبتهم هي 40:1 وهي نسبة مبهرة جدا بالنسبة لنا، ولهذا كنا نرى ان لدينا مبرر في أن تكون افلامنا سيئة في ذلك الوقت، لأنه لم يكن يتاح لنا الحد الأدنى من الأمكانيات الانتاجية التي توفر قدرا من الامان لإخراج رؤيتنا الأبداعية.

اما ثان تلك الصعوبات فكان ان ميزانية أيام التصوير لم تكن تزيد عن ثلاثة أيام فقط، وهو ميزانية ضئيلة جدا بالنسبة لفيلم تسجيلي، لكنني رغم كل هذه القيود التزمت بما هو متاح لي، رغم انني خسرت علبة خام كاملة في تصوير الأتوبيس

النهري من الداخل لان رؤيتي لم تكن قد اتضحت بعد عما اريده.

واثناء عمل المونتاج كان يلاحقني المخرج سعد نديم رئيس المركز بالاسراع من الانتهاء من الفيلم!!. مما اقلقني جدًا.

فيلم أبيض واسود..

وقت أن انجزت "النيل ارزاق" كان الكل يتسارع على التصوير بالألوان ولكن بالنسبة لي أنا ورمسيس مرزوق كان الأبيض والأسود هو خيار فني، طبعا رحب الجميع انتاجيا بهذا الشكل نظرا لرخص تكلفته، لكننا اتفقنا على أنه الأقرب تعبيريا لموضوع الفيلم، وخلال المونتاج تأكد لي مدى اهمية وصدق هذا الاختيار، لقد ذكر الناقد الصديق ناجي فوزي في مقاله عن "النيل ارزاق" ان "الأبيض والأسود قدما الموضوع دون بهرجة الألوان، ووحدا بين عناصر الفيلم (النيل والأنسان والسماء) وجعلوهم جميعا بلون واحد، وأن اختلفت الدرجات"، ولم تكن هذه الفكرة في ذهني وقت التنفيذ لكنها اثارت اعجابي فيما بعد عندما قرأت تحليله عن الفيلم.

الفيلم ليس رقمًا..

تشكل "النيل ارزاق" في المونتاج، الذي اخذ بالطبع مدة اطول من مدة التصوير والمعاينة، حيث استغرق المونتاج وقتًا طويلا، لدرجة ان سعد نديم كان دائم الألحاح حتى انتهي من العمل، وكنت اشعر بضيق شديد جراء مطاردته لي، وبالدهشة ايضا لأن الامر بالنسبة له كان مجرد أن يكتب رقمًا، أي ان يعطي الفيلم رقما في قائمة إنتاج المركز تحت رئاسته.

ان بعض العاملين في مجال السينما لهم اهداف غريبة للغاية لا تتفق مع العملية الأبداعية نفسها، ورغم ضغوط نديم لم اهتم وظللت ومعي المونتير الراحل عادل منير نعمل على مونتاج الفيلم، نعيد بناءه ثم نقوم بهدمه وبناءه من جديد. وكان دليلنا في ترتيب اللقطات هو رغبتنا في الوصول بالبناء إلى الشكل الاكثر صدقا وتعبيرًا عن الفكرة، لانه لا يوجد لدينا قصة ولا سيناريو مسلسل متوالي التصاعد، بل اعتمدنا على الصورة وحدها لتحدد لنا في أي اتجاه نذهب. واصلنا طوال الشهر نكرر عمليات الهدم والبناء عشرات المرات حتى استقرينا على شكل واضح وقريب من تصوري، ثم كان علي ان اختار الموسيقى التي يمكن ان تكون مصاحبة لهذا الشكل.

مشاكل الصوت..

كانت الموسيقى هي العنصر الذي اكتشفت أنه الاكثر صعوبة في الفيلم، كنت وقتها قليل الخبرة وليس في نيتي الخروج على التقاليد، لكن كان في ذهني بشكل مبدئي عدم استخدام التعليق الصوتي، وبالمناسبة كان فيلم "الزجاج" اخراج الهولندي هانسترا، الذي شاهدته اثناء دراستي بالمعهد بلا تعليق صوتي، ويبدو انه ترك بصمته عميقًا في ذهني، ورفضت التعليق الصوتي باعتباره رمزًا للدكتاتورية وفرض الرأي الواحد على المُشاهد.

كنت أقوم بتسجيل الاصوات التي اريد الحصول عليها من البيئة ولكن ليس في وقت التصوير حيث انني اثناء التصوير اكون منشغلا فقط بالصورة وحركتها وايقاعها، وعندما انتقل إلى المونتاج كنت اقوم بتفريغ الأصوات التي أحتاج إليها في قائمة يقوم بتسجيلها من البيئة مهندس الصوت الممتاز **"مجدي كامل"** الذي يهوى عمله، وما لم يتوفر من البيئة يقوم بتخليقه الفنان المبدع **"حسن الشاعر"** الذي اختص وحده تقريبا بمثل هذا العمل في السينما المصرية وكان له في ذلك حيل غريبة لخلق المؤثرات الصوتية المطلوبة.

وفي "النيل ارزاق" استخدمت أصواتًا غير موجودة في البيئة لكن لديها صلة بما عبرت عنه بصريًا، كالموسيقى الالكترونية التي قمت بتوظيفها كمؤثر صوتي في بعض مشاهد "تحميل التبن" لا ينتبه لها احد كموسيقى مصاحبة، لانها مشغولة بحرفية فائقة داخل شريط الصوت مع المؤثرات الصوتية للبيئة.

اما بالنسبة للموسيقى المصاحبة للفيلم، فلم اكن ادري ماذا علي أن أفعل**!؟** ذهبت إلى احد أصدقائي الموسيقيين استشيره، وعندما شرحت له موضوع الفيلم قال لي : "يمكنني أن أجد لك لحنا عظيما يعزف على الناي"، فرفضت اقتراحه على الفور لأنه تفكير نمطي ينقصه الابتكار.

أخذت أبحث عن قطعة موسيقية مناسبة دون جدوى، حتى ذهبت إلى مكتبة المركز الثقافي الفرنسي بالمنيرة، وهناك قابلت مديرها "منير مقار" وهو شابٌ لطيفا عرض علي أن يقوم هو بوضع الموسيقى الخاصة بالفيلم قائلا (أنا غاوي موسيقى وبلعب جيتار كمان)، قلت له أنه لا مانع لدي.. تعالى شاهد الفيلم وأصنع له الموسيقى. عندما شاهده طلبت منه لحنًا موسيقيا لا يتعدى دقيقة واحدة، وبالفعل استجاب لطلبي وعزف على الجيتار لحنًا موسيقيًا بسيطًا اعجبني، وحاول ان يكون كريمًا ويقدم لي لحنا اخر، لكن لم يعجبني، كانت دقيقة كاملة قسمتها إلى مدد زمنية قصيرة حتى لا تتكرر في العشر دقائق التي هي مدة الفيلم ككل، وقمت بعمل ما يشبه التوزيع الموسيقى بتفاعلها مع المؤثرات الصوتية الاخرى بحيث لا يمكن سماعها كاملة الا مرة واحدة فقط، لكن في بقية المشاهد تتناثر قطع صغيرة في

شريط الصوت، لقد كانت عملية صعبة ومرهقة ومعقدة جدًا، ولكنني تمكنت في النهاية بمساعدة عادل منير من إنجازها على المافيولا أثناء المونتاج.

مهارة الميكساج..

الميكساج (مزج الأصوات) في فيلم النيل ارزاق تم بمنتهى المهارة الحرفية قام به مهندس الصوت الاستاذ حسن التوني (والد محسن التوني عميد معهد السينما الآن). كان رجلا شديد الدقة يكبرنا بأعوام، ديموقراطيا يحرص على مناقشتنا في المؤثرات المطلوبة ويقوم بالعديد من البروفات ونقد شريط الصوت بحساسية بالغة.

على سبيل المثال فكرة مزج الموسيقى بالمؤثرات لم تكن سهلة ابدًا، ولابد ان تتم بحساسية معينة، ولا يوجد لها قاعدة او مقاييس بل تعتمد فقط على الاحساس الخاص، حتى لا تبدو مفتعلة، لان كل شئ مصنوع، لكن كيف تخفي هذه الصنعة لتصبح فنًا؟

كان الميكساج ولا يزال قادرًا على أن يفسد أي فيلم، لكن التوني استطاع ان ينفذ شريط صوت لم يحدث من قبل في أي فيلم تسجيلي او روائي، شريط معقد رغم ما يبدو عليه من مظهرٍ بسيط، فقد كان يضم أصواتا من البيئة وأصواتًا مصنوعة نفذها حسن الشاعر، وكان عندما يظهر الصوت مصطنعًا اكثر مما يجب اطلب منه تعديله حتى يبدو طبيعيا، كان جزء أساسي من صعوبة الميكساج ان يتم تسجيل الصوت بمفرده بعد ان يتم التصوير، أعتمادا على حساسيتي وحساسية المونتير ومهندس الصوت (عازف الميكساج).

الصوت في أفلامي شديد الأهمية لانني اتخلي عن التعليق تماما مما يجعلني حساس جدا ناحية شريط الصوت خاصة في المشاهد التي قد يبدو الصوت غير طبيعيا او منطقيا يخص الصورة مباشرة، وأنما كل منهما يقول شئ مختفلًا لكن يجمعهما سياق شعوري وفكري واحد او هدف تعبيري لا يتأتى عادة باستخدام هذه العناصر المتضادة، مثل استخدام الموسيقا الالكترونية في مشهد تحميل "التبن" كمؤثرات صوتية لكن بعد أن فقدت غربتها عن البيئة بحساسية وضعها في الميكساج على يد "حسن التوني".

إهداء..إلى عادل منير

كان "عادل منير" مونتير الفيلم فنان شديد البراعة، وكان يجب أن اهدي له هذا الفيلم، لكنني وقتها لم اكن مدركا لعظمة ما فعله هذا الرجل إلا بعد ذلك بوقت طويل، مع تكرار مشاهدة الفيلم وأعادة اكتشافه من جديد، استطعت ان ألمس كم كان عبقريا ذو حساسية خاصة.

أن اول ما افعله في المونتاج وأكون سعيدا جدا عندما اصل إليه هو تحديد البداية والنهاية للفيلم، ثم يجيئ ترتيب المشاهد بما يخدم الفكرة العامة أو الاحساس العام الذي اريده، وما بين البداية والنهاية تتوالى أوضاع المشاهد واللقطات في بناء تفاعلي حي بحيث تدفع كل لقطة إلى ما يليها، وكل مشهد إلى ما يليه، مُحافظًا على وحدة الشعور المطلوب والفكرة الأساسية في طريق وصولنا إلى النهاية.

في النيل أرزاق كان لدي مبدأ جمالي أساسي أريد تحقيقه وهو أن تفرض كل لقطة على المتفرج قبول اللقطة التالية لها وتحددها دون ادراك وجود تدخل مباشر مني، لأنه لم يكن هناك حكاية محددة أريد فرضها من الفيلم بل أحساس معين، والاحاسيس غير الحكايات، الحكاية تفرضها دراما الاحداث على اللقطات، أما الاحاسيس فتأتي بتراكم تاثير اللقطات وفق ترتيب تفرضه اللقطات ذاتها. خاصة المشاهد التي اجمع فيها بين عمال تحميل التبن وعمال صناعة الطوب وعمال تحميل الحجارة. نظرتي لهم تنصّب على عنصر اساسي يربطهم داخل السياق الفيلمي هو الجهد المبذول والمهارة والصبر على العمل الشاق.

في البداية، قمت بترتيب كل مجموعة عمل (حرفة) من بداية عملهم إلى نهايته، محتفظًا لكل عمل بتتابعه الخاص، ثم دمجتها معًا لتبدو كلحن بوليفوني متعدد الاصوات.

خطة العمل هذه وترتيب اللقطات بهذا الشكل كانا للوصول إلى تحقيق الأحساس الذي اريده ولم يكن هذا الترتيب في ذهني مسبقًا. بل ظهر عبر الدأب بالتجريب مني ومن عادل منير، كنت اجعل اللقطة التي فيها عمل ما تكمل اللقطة التي فيها عمل أخر، فننتقل مثلا من الطين إلى التبن، ومن التبن الى الحجارة، اللقطة التي يجرف فيها الطين مثلا لا يتبعها لقطة اخرى تكملها من نفس العمل، وانما يتبعها لقطة يُجرف فيها التبن، واحيًانا كنت اجرب ان تستدعي اللقطات بعضها بأستخدام التضاد وليس التناغم، أي ان اللقطة تستدعي لقطة معاكسة لها في الحركة. كل هذا استغرق وقتا طويلا من أجل تجريب كل لقطة مع التالية والسابقة عبر في استدعاء لقطات مناسبة حتى نصل للنتيجة النهائية المطلوبة.

الكف الخشنة..

الناس في فيلم "النيل ارزاق"، وفي افلامي عامة يبدون على طبيعتهم تلقائيون، أحب ان اصورهم بالمظهر الذي يحبون ان يظهروا به. وهو ما اقنعهم به وانا في مرحلة اكتساب ودهم اثناء مرحلة لاعداد للتصوير، وفي هذه المرحلة اكتشف ما يجب ان ألتقطه من اللقطات خاصة اللقطات المتميزة، اذكر مثلا وانا اصافح احد الصبيان العاملين على مراكب الصيد اكتشفت مدى خشونة يده التي

تعبر عن فترة طويلة من العمل الشاق الذي لا يتناسب مع عمره، وقد اوحت لي هذه المصافحة باللقطة قريبة لكف هذا الصبي، وهو يتسلق صاري المركب لابرز المعنى الذي اكتشفته، والاحساس بالحالة التي يمثلها هذا الصبي.

فلاش فورورد..

يمكن أن نضرب مثالا فيما يخص الشكل الذي احب أن اصور عليه الناس في افلامي من فيلم "سيوة"، عندما ذهبت للتصوير هناك وجدت الأخلاقيات القبلية لا تسمح للمرأة عامة بالظهور على الرجال بعد سن التاسعة، وعندما التقيت بالشخص المسئول الذي سيكون دليلي اثناء تصوير الفيلم قلت له "أنني هنا لأصور الناس في الصورة التي يرضونها عن أنفسهم وفي افضل حالاتهم، ولم آت لأصور عيوبهم". وهو ما كنت اكرره في كل مرة أقوم فيها بالتصوير مع من اصورهم حتى ارفع الحرج او الشك من ناحيتي، حيث غالبًا ما يشك مثل هؤلاء البسطاء في نوايا الغرباء عنهم عند اقتحام حياتهم الخاصة.

ذات يوم اثناء التصوير وجد المصور الذي يصاحبني مجموعة من السيدات يسرن في الطريق وحدهن، فحاول ان يسرع لتصويرهن، لكنني منعته من ذلك، طالما ان ظهورهن في الشارع يعتبر مظهر استثنائي يخرج عن المألوف عادة. وأنا لا ابحث عن الأستثنائي بل أصور الناس في بيئتهم وحركتهم الطبيعية المعتادة، وفي رأيي أن هذا مبديء من اهم مبادئ العمل التسجيلي.

لم أكن أسرق اللقطات أو اتلصص على من أصورهم، بل على العكس عندما كان يرفض أحدهم تصويره كنت احترم رغبته، وكان هذا يجلب لي مزيدا من الثقة بينهم، ومزيدا من الطبيعية في الحركة امام الكاميرا بلا افتعال او خوف او توتر، وكنت اطلب من الشخص الذي أصوره إن لا ينظر لي او إلى الكاميرا ولكنه بحكم كونه واثق ومستريح لكلينا (أنا والكاميرا) حتى لو فلت منه نظرة بلا قصد، تأتي طبيعية وغير كاسرة للايهام، وكنت بسبب هذه الثقة المتبادلة في التعامل معهم، قليلا ما كنت اضطر للجوء إلى المونتاج كي اقوم بحذف او إصلاح فعل قام به شخص ما أو نظرة عين غير مرغوب فيها.

أخلاقيات المتاح..

علمتني تجربة فيلم "النيل ارزاق" أن ارضى بما هو متاح لي في صناعة الأفلام بل وأن اطوع الامكانيات المتوفرة المحدودة لرؤيتي، على ان أجيد أستغلال هذا المتاح اقصى استغلال، حتى أحقق به اكبر قدر من التعبير عن رؤيتي ولا اقع في مطب الافتعال.

اضرب مثلا على ذلك؛ الامكانيات التقنية التي كانت متاحة لنا لصناعة الفيلم. لم تكن تسمح بتوفير التطابق التام بين الصوت والصورة "السينكرون"، سواء في المقابلات "الإنترفيو" أو مشاهد الحوار بين الاشخاص "ديالوج"، لذلك حذفت

من ذهني تمامًا استخدام مثل هذه المشاهد.
ونظرًا لضخامة معدات الإضاءة التي تتطلبها المشاهد الليلية الأمر الذي يعرقل عمل الفيلم التسجيلي، فقد تخليت عنها تقريبًا واعتمدت على ضوء النهار بمستوياته المختلفة في أفلامي.
كنت احب اتعامل مع اسماء محددة من مديري التصوير اهمهم بالطبع رمسيس مرزوق وسعيد شيمي ومحمود عبد السميع وعندما كنت اضطر إلى اعمل مع اخرين كنت اعمل على تكييف نفسي مع المصور المتاح، وأذكر أنني في أحد أفلامي فوجئت بأن المصور الذي يعمل معي لا يستطيع حمل الكاميرا على كتفه، وهو أسلوب أساسي في التعبير البصري بالنسبة لي، رغم صعوبة تنفيذه، ومع ذلك لم اجد أمامي في هذا الفيلم سوى ان اصور المشاهد عن طريق الكاميرا الثابتة مع الأستعاضة عن الحركة الحرة بحركة رأس للكاميرا على الحامل (الافقية يمينا ويسارا والرأسية لاعلي وأسفل) أو بأستخدام عدسة الزووم المتاحة من اجل بث الأيقاع الحركي الذي فقدته بحركة الكاميرا المحمولة على الكتف.
ولعل تعاملي الايجابي في افلامي مع هذه الاوجه من القصور حولها من عوامل ضعف إلى عوامل قوى. وإذا ما اضفنا إليها تخلص أفلامي التام من التعليق الصوتي السائد في الافلام التسجيلية الذي اعتبره مقحمًا مفتعلا ودعائيًا وكاذبًا احيانا، يمكن ان نعتبر ذلك من اهم السمات التي ميزت أفلامي، وجعلتها نقطة تحول في تاريخ السينما التسجيلية المصرية.

الجمهور المُفترض..

عندما تم انشاء المركز القومي للأفلام التسجيلية في الستينيات كان من المفترض أنه يحتوي على نظام متكامل للإنتاج والعروض، كانت الأفلام التسجيلية تعرض في مراكز الثقافة الجماهيرية، وفي دور العرض العادية قبل عروض الأفلام التجارية، وكنا نجري دراسات عن تاثيرها على الجمهور، ولكن لم يستمر هذا للأسف، وكانت الخطة ان يصبح هذا هو السياق الأساسي الذي تعرض من خلاله هذه الأفلام، ولهذا كانت مدتها قصيرة نسبيًا حتى يتسنى عرضها قبل الفيلم التجاري الطويل في دور العرض، ولكن ما حدث فيما بعد، أن وضعت دور العرض بدلا منها اعلانات تجارية ففقد الفيلم التسجيلي شريحة ضخمة من الجمهور.

ردود الفعل..

عرض "النيل ارزاق" في السينمات، ولأن الفيلم لم يكن به تعليق صوتي ولا لقاءات تقليدية سبب صدمة للبعض، ومن ردود الأفعال الغريبة، عندما شارك الفيلم

في مسابقة الافلام التسجيلية التي كان يقيمها مركز الصور المرئية سنويًا (مركز الثقافة السينمائية بشارع شريف الآن) برئاسة الناقد الرائد السينمائي أحمد الحضري، ضنت عليه لجنة التحكيم بالجائزة الاولى، واعتبروا انه من غير اللائق أن يحصل شاب صغير على جائزة هامة عن فيلمه الاول، واثرت اللجنة أن تمنح الجائزة لفيلم من إخراج مخرج ينتمي لجيل الكبار(سنًا)، ولا استطيع أن اقول انني شعرت بالحزن بل تفهمت موقف اللجنة، ولكني شعرت بعدم الأنصاف وغياب الشفافية والموضوعية التي هي اكبر مشجع على استمرار الفن.

وكلما تذكرت هذه الواقعة اضحك لان الفيلم الذي حصل على الجائزة الاولى لا وجود لذكره الان بين الافلام، بينما "النيل ارزاق" حصل على العديد من الجوائز الدولية، واختير كواحد من أهم مئة فيلم قصير في القرن العشرين عند الاحتفال بمئوية السينما في العالم، في دورة مهرجان كليرموفيران الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة في فرنسا عام 1995.

هذا هو الفيلم..

على المستوى النقدي كتب كل من سمير فريد ورفيق الصبان عن الفيلم، اما سمير فريد وان كان لديه ذوق سليم نتيجة مشاهداته الكثيرة إلا أنه وقتها لم يكن يستطيع التفاعل مع الأشياء غير التقليدية، فقال ان "الفيلم يفتقد إلى التحليل الاجتماعي" وهو ما اثار ضيقي قليلا، ولكن بشكل عام يمكن أعتبار أن النقاد والمتخصصين استقبلوا الفيلم بصورة مرضية.

وأذكر ان السيناريست والكاتب الكبير يوسف جوهر حين شاهد الفيلم قال تعليقا من جملة واحدة لازلت اعتز به حتى الان (هذا هو الفيلم) ولم يزد على ذلك.
اما الزميل المخرج ابراهيم الموجي ولو اننا لم نكن اصدقاء حينها. عندما شاهد مشهد الصبي الذي يضرب صفحة الماء بعصاه الطويلة من اجل تحفيز السمك قال :"كأن الصبي يرد اعتباره بجلد النيل".

بلا حائط .. بلا شاريوه..

بعد "النيل ارزاق" وفي عام 1973 قابلني المخرج خليل شوقي في الشارع وعرض علي ان أقوم بعمل فيلم عن معرض غنائم حرب أكتوبر والذي كان سينتهي في اليوم التالي مباشرة لهذا اللقاء، وافقت رغم ضيق الوقت، وكان أمرًا مجهدا للغاية أن اقوم بتصوير الفيلم بالكامل في يوم واحد فقط، وكانت المعاينة في اليوم السابق فقط، وكان اول ما فعلته هو انني قمت بأختيار المصور الشاب وقتها سعيد شيمي ليكون مدير تصوير الفيلم، كان بيننا توافق في الذوق السينمائي، ولدينا معرفة جيدة بامكانيات كل منا اثناء التصوير.

في اليوم التالي توجهنا إلى المعرض بلا كرين ولا شاريوه، فقط بالكاميرا التي كان سعيد شيمي يجيد استخدمها محمولة بشكل احترافي ومبتكر جدا في ذلك الوقت، واذكر أن احد الزملاء من المخرجين الذين تم تكليفهم أيضا بتصوير المعرض قد احضر شاريوه طوله عشرة امتار ومده على طول جزء من المعرض به اشياء صغيرة مثل دانات المدافع مختلفة العيارات والرشاشات الصغيرة وبينما كان التصوير يجري بسلاسة وسهولة فيما يخصني أنا وسعيد شيمي مع الكاميرا المحمولة على كتفه بدون شاريوه ولا معدات ثقيلة، كان صديقنا يعاني الأمرين في تصوير تلك القطع من فوق الشاريوه حيث كانت الكاميرا تهتز بسبب عدم استواء الارض، وهي تحاول الامساك بلقطات قريبة.

انهيت تصوير تلك القطع في عشرة دقائق وأنتقلت الى جزء اخر من المعرض بينما قضى زميلنا اليوم بأكمله في مساحة العشرة امتار التي مد فيها الشاريوه الخاص به.

وكلما اهتزت الكاميرا نجده أعاد اللقطة من جديد، بينما لم يكن يهمني في الحقيقة مسألة اهتزاز الكاميرا فوق كتف سعيد، بل على العكس كنت اراها رغم خبرتي القليلة، جزء من مصداقية الصورة وروح البيئة التي نقوم بالتصوير فيها، طالما انها غير مؤذية للعين. وكنت دوما اطلق على هذا النوع من الاهتزازت "اهتزاز إنساني"، أي طبيعي لأنه جزء من حركة الانسان في المكان والبيئة.

وعند عرض الفيلم اذكر أن الأستاذ محمد الدسوقي وكان رئيسا للمؤسسة في هذا الوقت اعترض على وجود هزة من هذا النوع مما استفزني وقلت له "هذا فيلم تسجيلي وليس فيلم روائي يتم تصويره داخل البلاتوه حيث يكون التحكم في نعوة الحركة متوفرًا، ونعومة حركة الكاميرا مبدأ اساسي في التصوير، ولكن مثل هذه المباديء في الفيلم التسجيلي لا تحدد الروح بل تخنقها، القواعد اجراءات للحماية وليست قيود على الرؤيا الفنية".

رصاصة الهزيمة..

رغم ان فكرة الفيلم كانت تحمل الكثير من غواية الدعائية إلا أنني قاومتها بشدة، فلا تعليق ولا لقاءات مع رواد المعرض ولا الضباط، استغرق التصوير يوم واحد وربما استغرق المونتاج اسبوعًا على الأكثر، حاولت أن تقول الصورة الكثير، مثل مشهد أثر الرصاصة التي اخترقت الزجاج امام سائق السيارة واستقرت في موضع رأسه، مثل هذه المشاهد توحي بالهزيمة اكثر من أي تعليق أو لقاء مع أي شخص.

المشكلة الأساسية كانت في رواد المعرض، هؤلاء لم يكونوا مثل ناس النيل ارزاق عمال منشغلون بأعمالهم المرهقة، بل هم قادمون في الأساس لتمضية الوقت والتسلية والفرجة والحركة بين الغنائم. لم يساعدني في ذلك سوى حرفية وذكاء سعيد شيمي، كان يتظاهر بأنه يصور في أتجاه وعندما يتجه الناس للظهور

اما الكاميرا يستدير بسرعة ثم يقوم بتصوير موقع ثاني تماما عكس اتجاه تجمع الناس حوله.

كذلك في نهاية اليوم كان هناك نشيد او اغنية وطنية والناس محتشدة لسماعها فما كان من سعيد إلا ان اخترق الجموع من الخلف بالكاميرا المحمولة يصورهم قبل أن ينتبهوا إلى وجود الكاميرا. كان (مبكى بلا حائط) نموذج للفيلم المصور باكبر قدر من الأرتجال والعفوية والتحايل الأبداعي على الموضوع.

تراتيل معكوسة

كان تكنيك النيل ارزاق لا يزال حاضرا في ذهني، وعندما عاينت المعرض شعرت أن هذا الفيلم يجب ان يصاغ كقصيدة بصرية، وأظم أن الفيلم يحتوي على تجربة صوتية مغايرة تستحق الذكر.

بعد أن قمت بتنكيس مدافع الدبابات الأسرائيلية، بدأت التصوير عند الفجر، حتى تبدو الدبابات يُغلفها الضباب كأشباح كائنات ديناصورية فقدت كرامتها رمزًا للهزيمة، وجعلت سعيد شيمي وهو حامل للكاميرا فوق كتفه ينتقل من دبابة لاخرى، في المونتاج قمت بوضع صوت لهذا المشهد الافتتاحي به قدر من الشجن الصوفي، حيث طلبت من مهندس الصوت مجدي كامل احضار مجموعة من التراتيل المسيحية، وقمنا بتشغيل الصوت بشكل عكسي فمنحنا هذا روح التراتيل دون شكلها الديني الذي يخص دين بعينه، فبدت مثل موسيقي غريبة الوقع على الأذن، لكنها ذات احساس عميق مؤثر.

لا اذكر متى خطرت في بالي فكرة استخدام "التراتيل المعكوسة" لكن ما اذكره جيدًا ان مشهد المدافع المنكسة للدبابات، أعطاني احساس ان اقدم المعرض باعتباره مقبرة جماعية كبيرة، ولم احاول استخدام أية موسيقى أخرى، وان ظهر في منتصف الفيلم صوت ناي نكتشف إنه لأحد البائعين لهذه الألة الموسيقية كان يتجول داخل المعرض. ابقيت عليه كجزء من البيئة الصوتية، بالأضافة إلى اصوات الناس والأطفال.

(جـ)
السفر إلى بغداد..

بعد "النيل ارزاق" و"مبكى بلا حائط" وكنت قد صدر لي كتابيّن "يوميات فيلم" 1967، و"نجيب محفوظ على الشاشة" 1975، وحققت بذلك بعض الشهرة. ونظرًا لكساد العمل أو توقفه تقريبًا في المركز القومي للأفلام التسجيلية، تقدمت للسفارة العراقية بطلب العمل في جامعة بغداد، رحبت اللجنة التي كانت تضم فيما بينها الكاتب الكبير أحمد عباس صالح، ولم اكن اعرفه شخصيًا وقتها. ولاحقا عندما التقيت به صافحني قائلا "لقد كنت في اللجنة التي اختارتك وذكيتك لديهم لانني اعرف جيدًا انك تصلح لهذا العمل بحكم ما سمعته عنك".

أربع سنوات كاملة قضيتها في بغداد منذ عام 1975 حتى عام 1979، قمت بتدريس السينما والمشاركة مع المخرج جعفر عليّ رئيس قسم السينما في تأسيس القسم بوضع مناهج السنوات الأربع للقسم بأكاديمية الفنون/ جامعة بغداد.

هذا القسم الذي تخرج منه على يديّ جيل كامل من العاملين في حقل السينما وتدريسها، ولدي قائمة طويلة لازالوا على تواصل معي حتى الآن، منهم: أ.د طه حسن الهاشمي سيناريو وجماليات الفيلم، ا.م.حمودي جاسم ادبيات الفلم، ا.م.د طارق الجبوري اخراج سينمائي، ا. م. د عمار العرادي مدرس مادة التّذوق السينمائي، د. محمد حسن عبد الامير استاذ التصوير، ا.م. د عبد الخالق شاكر استاذ التصوير، د. دريد شريف استاذ المونتاج، ا.د رعد عبد الجبار استاذ نظرية الفلم وأساليبه، ا.م. د كاظم مؤنس عزيز استاذ الإخراج في البحرين، م. صباح صادق استاذ الإخراج في جامعة اليرموك الاردنية سابقا، ا.د مروان عدوان استاذ السينما في جامعة طرابلس ليبيا، د. فارس مهدي استاذ الاخراج السينمائي بكلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، قاسم كريم مدير عام الوسائل التعليمية في وزارة التربية العراقي، علوان قاسم ناشط سينمائي وصحفي، علي قاسم مدير قناة تلفزيونية في الامارات العربية المتحدة، هارانت جوزيف يعمل في مجال الموسيقى في ارمينيا، ولسن خوشابا يعمل بالموسيقي، عايدة ابراهيم حمادي رئيسة قسم السينما في معهد الفنون الجميلة للبنات ببغداد، د. رعد عبد الجبار معاون عميد كلية الفنون الجميلة للشؤن العلمية، وحائز على جائزة الابداع من وزارة الاعلام العراقية، عزام صالح مخرج دراما معروف في العراق له اعمال درامية مشهور، د. حمودي جاسم استاذ النقد السينمائي في كلية الفنون الجميلة ببغداد ويعمل مخرجا تلفزيونيا في التلفزيون العراقي.

أطفال وفلاحين..

في بغداد لم انجز سوى فيلمين فقط نستطيع أن نقول اني اسقطهما من حسابي تمامًا، الأول كان عن احدى دور رياض الاطفال، والثاني عن مجموعة الفلاحين المصريين الذين انشأوا قرية مصرية هناك، حيث كان الرئيس العراقي صدام حسين يرغب في استقدام اكبر عدد من الفلاحين المصريين إلى العراق من أجل العمل في مجال الزراعة. صحيح انني مولع بالبسطاء والفلاحين والعمال لكن كلا الفيلمين كانا اقرب للتقارير الأعلامية "ريبورتاج" ولا علاقة لهما بمعنى الفيلم وفلسفته كما تشكلت لدى في النيل ارزاق ومبكى بلا حائط وما بعدهما من افلام.

الأستاذ المفضل..

عشت تجربة ممتعة من العلاقات الأنسانية مع الطلبة وأعتقد انني كنت استاذهم المفضل، حيث مررت معهم بتجربة طريفة يجدر ذكرها؛ كان الأستاذ جعفر عليّ في نهاية كل شهر يقوم بجمع الطلبة ليعلنوا عن أرائهم في المدرسين خلال هذا الشهر، فكان لا يوجد مدرس واحد يخلو من (التشريح) حتى جعفر نفسه لم ينجو من "تشريحهم"، والوحيد الذي كان يحظى بتقديرهم هو العبد لله.

سنوات المراجعة..

اعتبرت السنوات الأربعة التي قضيتها في بغداد سنوات لمراجعة خبراتي ولغتي السينمائية ومعارفي التي تخص هذا الفن الواسع، كنت اذاكر في مختلف اتجاهات السينما وفي ذهني أن هذا شحذ قدراتي من أجل عمل افلام أخرى حين عودتي لمصر، لم اكن قد اخذت قرارا بأن أصبح مدرسًا إلى الأبد، بل كان شغفي بالأخراج لا يزال نابضًا. وإن تمتعتُ بعملي في التدريس وهي المهنة التي احبها على قدر ما احب الإخراج. وأهوى العمل بها بين حين وآخر، وعدت لممارستها في مصر ، في اكثر من جامعة من الجامعات الخاصة، بعد أن قلّ عملي في الإخراج.

(3)

الشخصية المصرية

(أ)

سؤال الأنسان..

طريق العودة..

عندما رجعت إلى مصر عام 1979 شعرت أنني خسرت الكثير، ووجدت ان الكثير من أبناء جيلي وزملائي قد تحولوا من الفيلم التسجيلي إلى الروائي، وجدت نفسي شبه غريب ومتوقف عند مرحلة التسجيلي، وقضيت ثلاث سنوات أخرى من عام 1979 إلى 1981 ، مجرد موظف مخرج ولا يُخرج في المركز القومي.

لم اشأ ان استسلم لهذا الوضع وتدريجيًا بدأت اتلمس طرف الخيط الذي يمكن ان استعيد من خلاله علاقتي بالمخرج الذي في داخلي، بعد أن تراكمت فوقه سنوات العمل بالتدريس وغبار روتينية الوظيفة.

كنت قد اخرجت النيل ارزاق بفطرية وتلقائية ترتبط بالتراكم المعرفي الاولي وليس بناء على خطة أو مشروع منظم، وبدأت في البحث عن المشروع الذي يمكن ان يجعلني أكثر قربًا من سياق الأفلام التي احب انجازها، ووجدت هذا المشروع من خلال تفكيري في محاولة التعبير عن "الشخصية المصرية".

راقتني الفكرة، وتوجهت بعدها إلى الصديق محمد الجوهري أستاذ ورئيس قسم علم الأجتماع في جامعة القاهرة وقتها، ورئيس جامعة حلوان فيما بعد، وطلبت منه كل الكتب التي يمكن أن تتصل بالمجتمع والانسان المصري، في مجالات علم الأجتماع وعلم النفس والأنثربولوجي، والكتب التي تتحدث عن عادات المصريين وتقاليدهم. تفرغت لفترة من الزمن لقراءة هذا الكم الكبير من الكتب التي امدني بها الجوهري، شعرت أنني أخيرًا اضع قدمي على بداية أول طريق العودة إلى الإخراج. وفي ذهني مهنج معين.

أعرف نفسك بنفسك..

مع استغراقي في قراءة المراجع والكتب تشكّل لدي مشروع خاص لانجاز مجموعة من الأفلام عن الأنسان المصري والبحث في هويته من خلال حياته اليومية في بيئاته المتعددة.

وتجدر الأشارة إلى ان الامر لم يكن مقتصرا على قراءة المراجع وكتب

علوم الاجتماع بل انه بالعودة إلى مثال فيلم توشكى يمكنني أن اقول ان قراءتي لرواية مثل "الشمندورة" للكاتب النوبي الكبير ادريس علي، افادتني كثيرًا في صناعة الفيلم ربما اكثر من كل المراجع النظرية الأكاديمية التي قرأتها. هذه التجربة مع رواية "شمندورة" وفيلم "توشكى" رسخت بداخلي قناعة تتبلور حول جدلية العلاقة ما بين الفن والعلم، الفن يكشف عن الروح التي تتجلى في الجسد الحيّ، واما العلم فيصل إلى حقائقه بتشريح جسد بلا روح.

العائش على الحافة..

اهتديت في فترة الدراسة المكثفة لجوهر الأنسان المصري أنها تتحقق من خلال دراسة الأنسان الذي يعيش على الحواف(الريف البعيد - الواحات- الصحراء- النوبة)، لان هذا الأنسان هو الذي لا يزال يحتفظ بالتقاليد، ولا تزال حياته تحتوي على قدر كبير من النمطية والأتصال مع الماضي والاحتفاظ التراث، وهو ما شجعني على التوجه إلى تلك البيئات البعيدة التي كانت خلفية مكانية زمنية لمجموعة أفلام عن الأنسان المصري.

ولا يعني هذا أنني خاصمت المدينة في افلامي، أو هربت منها، بل على العكس، استطعت من خلال تجربتي في بيئات الواحات والصحراء والريف البعيد أن ابلور الكثير من المنهجية في دراسة الأنسان حتى في المدينة.

كان السؤال الذي بدأت به مشروع الانسان المصري: كيف استطاع هذا الأنسان ان يطوع بيئته ويجعلها صالحة للعيش، عبر قدر كبير من الأبداع الفطري؟؟. هذه هي القضية الأساسية التي حاولت ان ابحثها كما حدث في أفلام (الناس والبحيرة- البئر- شوا أبو أحمد- توشكى- واحة سيوة...).

دُفعة 67..

هل كان استغراقي في محاولة فهم ودراسة الشخصية المصرية هو جزء من احساسي بضرورة الرد على هزيمة 67 التي كانت ولا تزال حتى الآن اكبر صدمة اصابت ابناء جيلي؟؟. لم يكن هذا واضحا في ذهني عندما بدات إخراج أفلامي عن الأنسان المصري، بل كان جُل ما يشغلني في تلك الفترة هو تمجيد الانسان البسيط، لكنني لاحقا اكتشفت ان سر تعظيمي له هو ردي المتواضع على روح الهزيمة التي سكنت أفكاري ومشاعري ولم اتمكن من التخلص منها.

بعد الهزيمة اتجهت السينما التسجيلية المصرية إلى ثلاثة اتجاهات، اولها ان اكثر من مخرج قرر الأشتراك في حرب الأستنزاف وتصويرها كنوع من المقاومة

المباشرة على خط النار وفي مقدمتها أفلام فؤاد التهامي، والاتجاه الثاني رأى ان تطهرنا من الهزيمة يستدعي رجوعنا لإعادة امجاد الماضي، منهم من عاد بأفلامه إلى تمجيد مصر الفرعونية كما فعلت مدرسة شادي عبد السلام وتلميذه سمير عوف وغيرهما... ومنهم من عاد إلى الحقبة الأسلامية كمرجعية للصحوة والنهوض مثل المخرج حسين الطيب الذي انجز نحو 20 فليمًا عن المساجد المصرية. أما الاتجاه الثالث فتوجه إلى الإنسان المصري البسيط لأول مرة على الشاشة، ويمثله افلام عطيات الابنودي وهاشم النحاس، وتتناول الابنودي في افلامها مشاكل هذا الانسان في حياته اليومية بسبب سوء ادارة السلطة وفسادها. بينما يحاول النحاس في أفلامه البحث عن هوية هذا الانسان من خلال إبداعه للحياة في صراعه مع البيئة.

يمثله أفلامي عن الإنسان المصري البسيط بإعتباره القادر بصلابته وقدرته على إبداع للحياة وتجاوز الهزيمة. وان كانت عطيات الأبنودي تشاركني في الاهتمام في أفلامها بالإنسان المصري البسيط الذي لم يكن له وجود فيما سبق من أفلام تسجيلية قبلنا. إلا ان اهتمام عطيات انصبّ على الكشف عن مشاكل هذا الإنسان في المجتمع المصري.

بالطبع هذه الاتجاهات الثلاثة لم تنتج عن قصد واضح الادراك، لكنها جاءت لا شعورية .

(ب)
جاذبية الماء..

الشاعر والبحيرة..

لا أتذكر من اين بدأ مشروع فيلم "الناس والبحيرة"، لكن ما أتذكره انني إلتقيت بالشاعر الكبير الراحل سيد حجاب، وفي تلك الجلسة اخذ يحكي لي عن بحيرة المنزلة وعن بيت أسرته الذي لا يزال هناك، وسألني نفس السؤال الذي سبق وأن سألته لي زوجتي فريال كامل قبل سنوات وكان فاتحة لعمل فيلم النيل أرزاق (لماذا لا تصنع فيلما عن اهل بحيرة المنزلة؟).

شجعني سيد حجاب على ان أذهب إلى هناك، وسافرت إلى المطرية ورحب بإستضافتي أهل الشاعر سيد حجاب، ومن خلالهم تعرفت على بعض الناس من أهل بحيرة المنزلة التي تطل عليها المطرية. بدأت امسك طرف الخيط حين شاهدت الصيادين، كانت قراءاتي في علم الاجتماع اكسبتني خبرة نظرية لا بأس بها، واصبح لي منطق بحثي تعلمته من جامعي الحكايات الشعبية، وهو ان يكون لجامع الحكايات الشعبية دليل من أهل المنطقة التي تقع في نطاق البحث.

وكان دليلي في المنزلة صياد قديم قيل لي أحد شيوخ الصيادين، وان كان ليس شيخًأ كبيرًا في العمر. قمنا سويا بأخذ لانش وأبحرنا معًا وتعرفت من خلاله على الصيادين وطرق الصيد المختلفة، وفوق سطح هذا اللانش اتخذت قرار بأن أصنع فيلمًا عن "طرق الصيد" وأن اربط من خلالها البحيرة بالناس، وكيف شكّلت البحيرة حياة الناس!؟ أو كيف أبدع هؤلاء الناس حياتهم بالتفاعل مع البحيرة!؟.

حيث نجد العديد من المهن المرتبطة بالصيد والبحيرة: مثل صانع الحبال وصانع الشباك وتاجر الأخشاب وصنّاع المراكب والحدادين وتجارة السمك، كلها انشطة مرتبطة بالصيد والبحيرة.

استغرقت المعاينات الأولية للبحيرة ثلاثة أيام، طفت خلالها على كل ما يتعلق بالبحيرة واخذت الكثير من الملاحظات، ولكنني لم اكتب أي سيناريو. وإن حددت جوانب العمل والحياة مما عليّ يجب تصويره ويعبر عن وجهة نظري.

عبد السميع أول مرة..

كان فيلم "الناس والبحيرة" اول تعاون ما بيني وبين مدير التصوير الصديق محمود عبد السميع، وكما حدث بيني وبين سعيد شيمي، توافقت ذهنيًا أنا وعبد السميع منذ الفيلم الأول، كان لدى عبد السميع تلك القدرة على رصد العاطفة التي اريدها في كل لقطة وكل مشهد، وكان متحمسًا جدا للعمل، ولم نسع لتصوير الفيلم بالابيض والاسود مثل النيل ارزاق، لم اشأ اولا ان اكرر نفسي، ثانيا وجدت ان الألوان معبرة اكثر عن بيئة البحيرة والصيد، والعاطفة الأساسية التي أردت ان

اعبر عنها.

كنت احدد برنامج التصوير بشكل يومي حسب توقيته، بمعني ان تصوير عملية الصيد سوف يكون فجرًا ثم يليه بيع السمك صباحًا ثم الذهاب بتصوير الحداد عند الظهيرة وهكذا، وكان دليلي في وضع برنامج التصوير وفيما بعد اثناء المونتاج هو حركة الشمس من الشروق حتى الغروب مما سهّل علي الأمر كثيرا، فلم يكن لدي صورة واضحة عما اريد أن ابدأ به او كيف سوف انهي الفيلم ولكن كانت فكرتي أن اصور يوم كامل (بالمفهوم الزمني والانساني) في حياة الناس والبحيرة، وفيما بعد وجدت ان هذا يتكرر في الكثير من أفلامي، فكرة اليوم تمنحني بداية ونهاية طبيعية وكأنها تلخص الحياة من مبدأها إلى منتهاها.

وقد ترسخت لدي فلسفة اليوم الواحد مع دأبي على التصوير في إضاءة الشمس دون الأستعانة بأي إضاءة صناعية وهو خضوع غير مباشر لدورة اليوم الطبيعية، وبدأ هذا مع الناس والبحيرة تحديدًا، لان السرد الزمني في النيل ارزاق كان مختلفا، ولم تتبلور فيه فلسفة اليوم الواحد ولكنها انبثقت مع الناس والبحيرة وترسخت فيما تلاه من تجاربي الفيلمية.

موسيقى الصفيح..

كان النيل ارزاق اكثر عفوية في صياغته الصوتية واكثر صعوبة في البحث عن موسيقى يمكن أن تتكامل مع الصورة، بينما في الناس والبحيرة كنت قد صرت اكثر منهجية، كان منهجي قد تبلور من خلال الاجابة على فرضية محددة، فبما أنني أريد ان اصور هؤلاء الناس في بيئتهم الطبيعية إذن يجب ان يكون هذا التصوير مشتملا على الصورة والصوت، وإذا كنت اريد التعرف على هذا الانسان في حياته، فكيف يمكن إذن أن اتخلى عن موسيقاه التلقائية!؟.

هكذا استقريت على استخدام ايقاعات الضرب على الصفيح التي تستعمل كواحدة من تقنيات الصيد على اعتبار أنها الموسيقى الطبيعية لبيئة البحيرة، جعلت من الأيقاعات المنتظمة للدق على الصفيح هي نفسها موسيقى عناوين الفيلم في البداية، قبل ان يراها المتفرج ليكشتف أنها ليست ايقاعات مصطنعة فيلميًا وأنما هي جزء أساسي من عملية الصيد ومن البيئة الصوتية للمكان وناسه.

أنا ومتولي..

قمت بعمل مونتاج الفيلم مع المونتير الراحل الصديق أحمد متولي، وكان لدى متولي حساسية فائقة، لكنه لم يكن يحترم مواعيده، وفي أحد المرات تشاجرنا بشدة لدرجة أنني صممت على أن لا يكمل الفيلم، لكنه كان قد وقع في غرام الناس والبحيرة فقال لي (هكمل الفيلم ولو غصب عنك) ساعتها شعرت بالرضا لانني احسست أن شجارنا شئ، ولكن ان يكتمل الفيلم بأفضل صورة هو شئ اخر، وان

كلانا متفق على ذلك ومتواطئ عليه رغم الخلاف الظاهري بيننا. صحيح أنني في قرارة نفسي أخذت عهدا بان يكون هذا هو الفيلم الأو والأخير مع متولي، لكنني اعترف بأنه كان واحد من افضل المونتيرين الذين عملت معهم على الإطلاق.

الريس والمركب..

رغم عصبية محمود عبد السميع إثناء التصوير و(شخطه) في الناس إلا انه يملك حساسيه عالية باللقطات القريبة، وبدرجات التمايز بين الالوان ودلالاتها الشعورية وكذلك توظيف درجات الضوء والظل بشكل رائع، كل هذا منحني في المونتاج الكثير من اللقطات ذات الدقة الشعورية الملموسة، خاصة في مشاهد الصباح والغنوة الاولى التي يغنيها الصيادين وهم في طريقهم لمراكب الصيد، هذه الأغنية لم تكن من الأرشيف بل من أغاني الصيادين الشعبية الواقعية.

أما الغنوة الأخيرة فقد اخترتها بناء على احساسي بأنها تتحدث عن نهاية اليوم، وكانت أغنية تحتوي على استحياء على بعض الأشارات السياسية، تأتي الاغنية في شكل نصيحة (للريس) ألا يغتر لان البحر ليس له أمان والمفارقة ان هذا الفيلم كان قبل شهرين فقط من اكتوبر 1981، لكن هذا لم يكن مقصودا بالطبع، فلم يكن أحد يدري ما سوف يحدث للرئيس في موقعة المنصة، لكن ربما كان ثمة شعور عام متراكم لدي هو ما جعلني بشكل او بأخر افضل وضع هذه الأغنية في النهاية تاركا إياها مفتوحة للتعبير والتأويل. وقد حصل الفيلم على العديد من الجوائز الدولية.

الناس والبحيرة 2

بعد ان انتهيت من الفيلم وجدت أن لدى الصيادين طرقًا اكثر تعقيدًا وحيوية في الصيد من تلك التي قدمتها من قبل، فقمت بعمل فيلم اخر بعنوان (الناس والبحيرة 2) ولكن لم يسمع به احد لأنني اتجاهل ذكره مثل افلام روضة الاطفال والقرية المصرية في العراق.

وجدت نفسي في هذا الفيلم أكرر نفسي بشكل كبير، صحيح ان طرق الصيد التي استعرضها اختلفت، لكنها ظهرت في هذا الفيلم بشكل ميكانيكي وافتقدت

الأبداع المتكامل ما بين الصورة والموضوع، احسست كما لو كنت حرفي وليس صانع أفلام.

كانت خلاصة تجربة "الناس والبحيرة 2" هي شعوري بحقيقة ما افعله على مستوى السينما التسجيلية، لقد كنت أحاول أن اكون مخرجًا صاحب رؤية، ولست باحث انثروبولوجيا مهمته التوثيق أو الرصد او حشد المعلومات وهو ما اقتصر عليه فيلم "الناس والبحيرة 2" بالتركيز على طرق الصيد المختلفة وكأني جامع للتراث. كان الأخراج عندي مرتبط بسؤال الأنسان و(كيف يعيش) وليس (كيف يصطاد)، أن (كيف يصطاد) هي جزء من حياته، لكن حياته أوسع من مجرد طرق الصيد بكثير.

لذلك بعد ان انهيت الفيلم لم ارحب به وأذكر فقط الجزء الأول، رغم أنني حين شاهدته وجدت به مهارة أكبر في التصوير وحرفية في المونتاج، لكن اغراء طرق الصيد وتصوري انني بهذا اكشف عن ذكاء الأنسان المصري كان حسبة خاطئة وقتها، اكتشفت ان ذكاءه فحسب لم يكن وحده ما يهمني. يمكنني القول انني مع فيلم "الناس والبحيرة 2" وقعت في غواية الماء ورصد تقاليد الصيد.

البئر..

ذهبت إلى محافظة مرسى مطروح ابحث عن امكانية عمل فيلم عن بدو الساحل الشمالي، التقيت بواحد من شيوخ البدو في مكتب سكرتير المحافظة، وابدى ترحابا باستضافتي لعمل الفيلم عن عشيرته، وهو نفس الشخص الذي يظهر في بداية الفيلم مع أول النهار يقوم بالوضوء من الاناء النحاسي. اللقطة الأولى من الفيلم لها دلالتها الدينية ومن ناحية اخرى حاولت أن أجسد من خلالها اللحظة الزمنية الخاصة بانطلاق اليوم، قبل أن ألبي دعوة هذا الشيخ البدوي جلست مع أكثر من واحد يحكي لي عن تفاصيل حياة البدو اليومية.

في هذا الفيلم لم اقم بأي معاينة سابقة على التصوير، بل عدت إلى القاهرة واخذت الكاميرا ومدير التصوير ورجعت سريعًا إلى مطروح ثم إلى موقع الصديق البدوي. كل ما صورته تقريبًا في هذا الفيلم تم إرتجاله دون معاينة أو اعداد سابق، تتم المعاينة والاعداد في اللحظة نفسها قبيل التصوير، أو يتم التصوير مباشرة، حيث تفاجئنا بعض الاحداث التي لا تنتظر المعاينة أو الاعداد.

كنت استيقظ من نومي قبل الجميع، أجلس الاحظ ما يجري من احداث "من تقوم تخبز- من تحلب- من ترعى الغنم- من ينقل المياه) بقيت الاحظ واصور لمدة ثلاثة أيام متتالية حتى شعرت بتكرار الاحداث فتوقفت...

أسئلة الماء..

في هذا الفيلم استبدلت المعاينة التي لم تتم بالأسئلة المباشرة، كنت أسألهم طوال الوقت، وأحيانا عندما كانت تتوقف الأسئلة في ذهني، كنت اعود لمراقبتهم

فتطرأ اسئلة جديدة، فأبدا بطرحها عليهم دون تردد، ومن خلال الأجابات تتشكل العناصر التي سيتم تصويرها وهكذا، حتى أنني عندما اكتشفت أنهم يقومون بنسج السجاد طلبت من إحداهن ان تفعل ذلك أمام الكاميرا، كذلك عندما سألتهم عن الأقامة في الخيام، طلبت من احداهن ان تقوم بترتيب الخيمة من الداخل كي أتمكن من تصويرها وهي في حالة عمل وليس مجرد استعراض سياحي لمكونات الخيمة او طبيعة الأدوات والأشياء التي فيها، مرة أخرى اتذكر أن كل سؤال بصري اطرحه يكون الأنسان هو الأجابة عليه، فالخيمة تبدو مغرية كمكان للتصوير، ولكن بالنسبة لي بدون وجود أنسان داخلها يتفاعل معها، تصبح بلا روح. لهذا استعرضت جمال مكونات الخيمة من الداخل اثناء ترتيب إحدى السيدات "للشلت" التي يجلسون عليها.

حتى هذه اللحظة لم اكن قد توصلتُ إلى عنوان للفيلم، ولكن كان ثمة أفكار تراودني عن علاقة هذه البيئة بالماء، او بمعنى ادق ثمة اسئلة كنت اطرحها على نفسي وعلى أهل المكان حول الماء، وتدريجيًا وجدت الاجابة على سؤال العنوان تكمن في الماء، كيف يحافظون عليه؟، كيف يستخدمونه بحرص شديد بسبب ندرته؟، ثم اكتشافي وجود انواع متعددة من الأبار ومخازن المياه، ومنها ما يرجع لأيام الرومان حينما كان الساحل الشمالي كله مزرعة للقمح الذي كانت تتغذى منه الامبراطورية.

كان من حسن حظي أن صديقي البدوي الذي اصبح مع الوقت دليلي في التصوير، قد اتفق مع مجموعة عمال على حفر بئر جديد، ذهبت معهم لتصوير عملية الحفر وعندما عدت القاهرة وبدأت المونتاج قررت أن اسمي الفيلم (البئر) لأن البئر هو سر الحياة في هذه المنطقة، وهو مفتاح قراءة البيئة وعلاقتها بالانسان الذي يعيش فيها منذ آلاف السنين.

النحت في الزمن..

في اللقطات الاولى من الفيلم نرى أحد الرجال يملأ دلوين من مخزن مياه، ثم يحملهما على كتفه ليروي منهما الارض شجيرة بعد أخرى بحرص، ثم نتركه لنعود له فيما بعد، نراه من الظهر وعلى كتفه العصا التي يحمل بها على كتفه الدلوين المملئوين بالماء لمواصلة ريّ الشجيرات، وبحركة عدسة الزووم إلى الخلف نرى مدى المساحة الشاسعة التي رواها هذا الفلاح على نحو هذه الطريقة الشاقة حرصًا على هذه المياه.

لم استخدم اي تعليق صوتي، بل اكتفيت باستخدام صوت الناس في المكان الحي كلمات بسيطة اثناء لعبهم "السيجا" أو اثناء عملهم "في حفر البئر"، استعنت ببعض مقاطع الغناء البدوي يصاحب بعض المشاهد تعبيرًا عن روح المكان وتوثيقًا

لثقافة الانسان.

مدرسة الأخطاء..

قمت بمونتاج فيلم "البئر" مع الصديقة المونتيرة رحمة منتصر، وهي شخصية حساسة جدًا ودقيقة لأقصى درجة في عملها، وقد اتفقت دقتها مع ميولي في بناء الفيلم، لكنني رغم ذلك لم اكن راضيًا عن كثير من العناصر التقنية اعتبرتها مشكلات تعوق مستقبل الفيلم في العروض المهرجانية، لذلك لم اتحمس في ارساله للإشتراك في المهرجانات وقتها. ولكن عندما اتيح له العرض في السنوات الاخيرة لم ألحظ تلك الهفوات التي نسيتها تمامًا. وفوجئت بان بعض الاصدقاء يعتبرون الفيلم مضاهيًا لفيلم "النيل ارزاق". فاسترد الفيلم مكانته في نفسي.

في الثمانينيات كان الوضع قد تغير، ولم تعد الأفلام التسجيلية تعرض قبل الروائية في دور العرض، بل أصبحت تُنتج وتُحفظ، وصارت المهرجانات الدولية هي وسيلة الاحتكاك الأولى والأخيرة بالمتلقي، وإثبات الذات على اعتبار أن الفيلم إذا لم يعرض في المهرجانات فلن يراه أحد بعد ذلك.

حمام النوبة..

استغرق مني الاعداد لفيلم "توشكى" قراءة طويلة عن النوبة والنوبيين وعاداتهم وطريقة تفكيرهم واحتفالاتهم، ولكن كما سبق وأشرت ان الأستفادة الأكبر جاءت من قراءة رواية "الشمندورة" لادريس علي، كانت النوبة واحدة المناطق التي كنت أريد ان اصورها بحثا من خلال انسانها الاصيل المحتفظ بالروح المصرية.

كان رئيس المركز القومي الأستاذ مصطفى محمد عليّ نوبي الأصل – عام 1982- ، فاعتبرتها فرصة أن اقوم بأقتراح فكرة عن فيلم يتم تصويره في النوبة، ارسلني إلى واحد من أقاربه وكان رئيسا لقصر ثقافة أسوان، ولكن هذا الرجل لم يفيدني في شئ، اخذت هناك ابحث عن شخص يصلح ان يكون دليلا لي، وبالصدفة التقيت على المغني الشهير "محمد حمام" الذي اكتشفت انه نوبي، واصطحبني حمام إلى بار كان دائم شرب فيه، وهناك اقترح عليّا أسماء لمجموعة من الاشخاص يمكن ان يساعدونني في الفيلم واعتمد عليهم، وكان حمام صاحب ميول يسارية فأرسلني لمجموعة لديها نفس الميول.

لاحظت أن اصحاب الميول اليسارية كانوا اكثر لطفا ومرونة من الموظفين الحكوميين، ارسلني حمام إلى قرية توشكى النوبية وهناك استقبلوني استقبالا حسنا وكانوا خير دليل لي، ساعدوني في استئجار بيت صغير طرحوا الكثير من المعلومات التي تخص انشطة القرية وطبيعتها امامي بشكل مفصل، وقد استوعبوا الموضوع سريعًا، واصطحبوني إلى فرقة الغناء بمدرسة القرية، وطافوا بي على مختلف مظاهر الحياة النوبية.

اخترت توشكى كمكان وبيئة لصناعة الفيلم، وكان اصدقاء حمام اليساريين هناك اصحاب وعي سياسي، ولديهم نقد شديد لاوضاعهم هناك، وقد تجاوبت معهم في هذا النقد على مستوى الحوار.

على الحياد..

في الحقيقة لم تحاول المجموعة اليسارية استغلال الفيلم دعائيًا كعادة بعض النوبيين في لفت النظر إلى قضيتهم، كنت قد قررت من البداية مبدأ تجنب الحديث عن المشاكل المكانية التي مهما طالت فهي وقتية ويمكن للزمن والظروف ان تتكفل بحلها وليس الفيلم، اي أن الثوابت البيئية والانسانية هي التي تشغلني اكثر من المتغيرات المرتبطة بالظرف السياسي او الأقتصادي أو حتى التاريخي. ولم أطلب منهم اي شئ بعينه، بل اكتفيت بتصوير تدفق الحياة اليومي في بيئة القرية.

وكان هناك (ميتم) خطر لي لوهلة ان اصوره ثم الغيت الفكرة، وإن كنت اعتقد انه كان سيصبح إضافة جديدة لان لديهم عادات وتقاليد خاصة في الحزن والنواح. لكني شعرت أن حركتنا ونحن نصور الميتم يفتقد الذوق الانساني بعدم مراعاة شعورهم، دائما اتعامل بمنطق يخص تصوير الناس في الصورة والشكل والوضع والظرف الذي يرضيهم أولًا، لهذا تنازلت عن بعض طموحي الفني مقابل أن احتفظ بمحبتهم ورضاهم عن العمل معي.

ولكن كل هذا لم يمنعنِ من ان أضمن الفيلم أغنية حزينة تعبر روحهم وعن آلامهم بسبب هجرتهم عن قراهم التي تركوها خلف السد العالي فغمرها الماء، تركت الأغنية بغض النظر عما بها من نقدا لاذع للدولة في ذلك الوقت، وقد قاموا من باب الأمانة بترجمتها لي إذ كانت بالنوبيةً، وعندما سمعتها قلت لهم سوف احتفظ بها في الفيلم.

جزيرة الأخوة..

أثناء تصوير الناس والبحيرة اكتشفت جزيرة وسط بحيرة المنزلة يسكنها ثلاثة أخوة ومعهم زوجاتهم وأولادهم وقد حولوا الجزيرة إلى مزرعة ومصنع ألبان، فأعجبتني هذه القدرة الإنسانية على خلق الحياة في مكان لا يوجد به حياة، فوضعت في خطتي هذه الفكرة لإنها تندرج تحت الإطار الذي أريده، ان العمل وفق

منهجية محددة وإطار واضح يجعل من نحت الفكرة وسيلة سهلة لبلوغ المضمون، على سبيل المثال قمت مثلا بحذف عناصر وجدت أنها تخرج عن الإطار الفني، منها أن الأخوين واحد منهم طالب في كلية الحقوق، والأخر أميّ لا يقرأ ولا يكتب، ومع ذلك لا تستطيع أن تفرق بين الاثنين، فكلاهما يعمل كالأخر، فأعجبتني فكرة الاندماج هذه، وكنت أود أن أبرزها في الفيلم كمظهر من مظاهر الحياة للشعب المصري فهو رغم اختلاف مستوى التعليم إلا أن قيمة العمل قد توحده، لكن كأفكار كثيرة كنت أستبعد ما لا أستطيع أن أصيغه عبر الصورة فقط، لأن أفلامي بلا حوار أو لقاءات مباشرة وبالتالي ثمة مضامين تحتاج إلى ذلك.

فن الأقصاء..

في كل أفلامي كنت أضع خطتي منذ البداية لتصوير الأفكار التي لن تحتاج إلى تعليق وهو ما جعلني أخسر بعض المواقف، لكن في الوقت نفسه جعلني أحافظ على أسلوبي ورؤيتي الفنية لأن لدي مضمون أساسي أود إثباته، والأفكار الجانبية يمكن أن تُفسده، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه "فن الإقصاء" وهو واحد من عناصر القيمة الرفيعة في الأدب والسينما، وأنا أعتبر نفسي من أكثر من يقومون باستبعاد مواد مصورة أثناء المونتاج بقلب قوي دون خوف، إذا كانت المادة لا تلائم الموضوع أو أقل قيمة من غيرها، هذا ما أعتبره أهم شيء في عملية المونتاج، حيث احتفظ بما يفيد المشهد. وفي رأيي أن أي فن لا يقول كل شيء، وتحديدا في الفيلم التسجيلي لأن الرغبة في ان نقول كل شئ معناها أننا نسير إلى حيث الفشل.

وقد افادني الأعتماد على فن الأقصاء في كثير من أفلامي، علي سبيل المثال اثناء تصوير فيلم سيوة اكتشفت أن هذه الواحة بلا أي جرائم على الإطلاق ولكنها كانت من المعلومات التي استبعدتها لإنني لا أستطيع إظهارها بالصورة على الشاشة.

في تجربتي مع أفلام الفن التشكيلي أجدني قد ركزت على عنصر واحد فقط هو تذوق أسلوب الفنان مستخدمًا في ذلك امكانيات العدسة في تحليل الصورة أو العمل التشكيلي وهو ما تتيحه الكاميرا على نحو لا يمكن تحديده بأي وسيلة أخرى، لم تشغلنِ سيرة الفنان الذاتية أو الكلام والشرح لأسلوبه أو ما يمكن اعتباره تاريخًا – وهو ما يمكن تناوله بوسائل أخرى غير السينما، السينما أداة تعبير قوية طالما هي داخل حدودها، وعندما تخرجها عن حدودها تفقد قوتها.

تكامل الصورة..

قد تبدو بعض الأفلام في السياقات البيئية المتشابهة (مثل أفلام توشكى والبئر

على سبيل المثال) تجنح إلى تطابق ظاهري أو مربك ولكنني في الحقيقة أجد أنه حتى الجو العام والبيئة تفرض نوع من المونتاج المختلف، وهذا الاختلاف يجعل لها قيمتها، ولا يوجد مانع من التشابه وليس التطابق، والتشابه مطلوب لإنني اتحدث عن شعب واحد تُشكله أعمال متقاربة، فلابد يحدث نوع من المماثلة ولكن ليس التكرار الميكانيكي.
وأتصور أنني أستطعت ان ابث في كل شيء رغم تشابهه رسالة جديدة، فمثلا في توشكى ركزت على علاقة الإنسان بالزرع من خلال مشهد معين، هذا المشهد لا يتكرر في شوا أبو أحمد، لقد وجدت الفلاح هناك يحتك بالأرض بشكل أخر، بحيث إنني لو جمعت المشهدين سأعرف كيفية تعامل الإنسان المصري مع الأرض، وهو ما جعلني لا أخاف أبدا من التعامل مع نفس الموضوع لكن بشكل أخر به إضافة وليس تكرار، أي من باب تكامل الصورة وليس تكرارها، فالتكرار ضد الفن، فأفلامي تكاد تكون فيلم واحد يكمل بعضه.

في سيوة..

ربما لأسباب مالية أو إدارية، أو لإنني لا أجيد عمل الأفلام التجارية أو الإعلامية ولا أحاول أن يكون لي إتصالات بشركات إنتاج كبيرة، توقفت أربع سنوات عن صناعة الأفلام منذ عام 1983، قدمت اقتراحًا لإدارة المركز القومي للسينما بعمل فيلم عن "سيوة"

حدث أن كنت قرأت ضمن خطة قراءاتي للتعرف على الهوية الوطنية بحثًا شيقا عن احد الطقوس الشعبية في واحة سيوة يطلقون عليه اسم "السياحة" يأخذ الطقس شكل ديني لكنه يمثل نشاط ثقافي متعدد الاغراض، يقام شهر اكتوبر من كل عام.

يذهب فيه أهل سيوة "الرجال والاطفال والفتيات حتى 9 سنوات" للحياة في احضان "جبل الدكرور" لمدة ثلاثة ايام متتالية، يعقدون فيها حلقات الذكر ويعيشون حياة مشتركة يذبحون الجمال ويتناولون الطعام معًا وتوزع اللحوم على بعض البيوت في الواحة.

جذبني هذا الطقس سينمائيا كنشاط اجتماعي شعبي ديني ترفيهي. ومن هنا جائتني فكرة عمل فيلم "سيوة" لاتخذ من هذا الطقس مدخلا لتصوير الحياة اليومية لاهل الواحة، لكن عندما بدأت في ترتيب الرحلة لبعثة التصوير فوجئت بان الذهاب إلى سيوة وقتها يقتضي الحصول اولا على "تصريح أمني" من وزارة الداخلية، وللاسف تأخرت الاستجابة للطلب الذي قدمته حتى مرّ شهر اكتوبر الذي يجري فيه

الاحتفال. اضطررت لتأجيل التصوير إلى نفس الشهر من العام التالي، لكن مأساة عدم الاستجابة الأمنية والحصول على التصريح جعلتني أقوم بتأجيلالتصوير لسنة أخرى، وفي المرّة الثالثة تم الحصول عليه في الوقت المناسب.

كنت على وعي من البداية ان هدفي ليس مجرد تصوير تراث احتفالي شعبي، لكني ساتخذ الاحتفال مدخلاً للتعرف الشامل على الانسان المصري في بيئة الواحة من خلال حياته اليومية، لذلك قضيت الأيام الثلاثة للطقس في تصوير مظاهره المختلفة، وبقيت بعده ثلاثة أيام أخرى اصور الحياة في الواحة خاصة الأعمال الشاقة التي يقوم بها الرجال. في المونتاج جعلت الطقس النواة الرئيسية في الفيلم لانتقل منه بين حين لتصوير الحياة في الواحة، خاصة مظاهر العمل المختلفة.

ملابس النساء..

بدأت فيلم سيوة وأنهيته بمشهد اثنين من الرجال يقومان بحفر الأرض ليصبح الفيلم بهذه البداية والنهاية أشبه بالدائرة، بالطبع كانت هناك تفاصيل افاجيء بوجودها ولم تكن في خطتي مثل حفل الزفاف، كنت أعلم أنه ممنوع عليا تصوير السيدات، فصورت الاحتفال من خلال رقصة للرجال، حذفت مشهد تعاطي الرجال للمخدرات، وابقيت فقط أثره عليهم في الرقص والضحك.

ونتيجة لاحترام الدليل الذي كان يرافقني في التصوير، اراد ان يكافئني بتوفير تصوير العروس وملابسها، ومما سهل تصويرها انها كانت من قريباته. واعتبرت تصوير ملابسها مدخلا لتصوير نماذج من ملابس أخرى للمرأة في سيوة.

صمت سيوة..

أعجبني في سيوة ذلك الأعتماد الإنسان على عناصر بيئته واستخدامها، مثل بناء المنازل من مكونات التربة، واستخدام النخل كأعمدة للبيت، ثمة مشاهد لجمع البلح أو الزيتون، وبداخلها احتفالات، وأعتقد أن هذا الاحتفال كان يتم لعرض صغار الفتيات للزواج، لإنه ممنوع أن تظهر النساء على الرجال بعد عمر التاسعة، فكان على من يريد أن يرى فتاة جميلة أن يجيء ليراها في هذا الاحتفال، وهو ما لا يمكن أن يعترفوا به بالطبع، لكنه في لا شعورهم، لاحظت أن الفتيات في هذا الاحتفال يصبحن في غاية الأناقة وأعتقد أن هذا غير مجاني وإنما هو نوع من عرض هذه الفتيات.

بعد أن أنهيت الفيلم وجدت أن لدي مساحات واسعة من الصمت صمت كثيرة، وكنت قد وضعت العنوان الجنابي على اعتبار أنه الأنسان والأرض، ثم جاءت كلمة التاريخ بأيحاء من عنصرين الأول هو كم الآثار التي مررنا بها وعليها

في الواحة،أما الثاني فهو أعتباري أن الإنسان نفسه هنا يمثل التاريخ، أي أن علاقته بالأرض واضحة وعلاقته بالتاريخ –من خلال الآثار- تدل أن هناك تاريخ.

وبما إنني ضد التعليق واللقاءات جعلت واحدا من أهل البلد أو اكثر يتكلمون، دون أن اصورهم وهم يتحدثون بالطبع، وجعلت كل واحد منهم يقول كلاما مختلفا لكي أحصر في النهاية على فكرة الأثر، لأن التاريخ بدقة لا يعنيني، وقد تركتهم يذكرون حكاية مجيء الإسكندر الأكبر كإشارة إلى أن الإنسان يعيش هنا منذ قرون طويلة.

في سيوة يوجد التاريخ القريب والتاريخ البعيد وما يصل بينهما هو الإنسان على عكس مدن آخرى انقطعت صلتها بالإنسان والتاريخ.

كسر القاعدة..

لا أتذكر تحديدا كم استغرق الفيلم في المونتاج ربما أسبوعين أو ثلاثة ولم يكن به صعوبة، الصعوبة كانت في المكساج وكان السؤال هو كيف أملأ ما تبقى من الفراغات الصوتية**!** صحيح أن البيئة صامتة لكن هناك مساحات من الصمت الذي قد يربك المشاهد، فاستعنت بأحد أصدقائي ويدعى محمد عمران وكان يعمل في مجال الفنون الشعبية، وجعلته يؤلف لحنا يصلح لهذه البيئة من أجل ملئ الفراغات الصوتية، وكانت هذه أول مرة أستخدم موسيقى من خارج البيئة، وذلك بسبب طول الفيلم ووجوب وجود تنويعات صوتية مختلفة، ورغم إنني من وضعت هذه القاعدة إلا إنني لا أعتبر نفسي عبدا لها، وإنما أكسرها عندما أجد ضرورة للحفاظ على العمل الفني أكثر من الحفاظ على القاعدة.

(4)
في رحاب المدينة

مقام الفن..

إلى أي حد يتشّكل نشاط الإنسان في إبداع حياته الخاصة وفقا للمكان؟!، أو كيف يؤثر المكان على إبداع الإنسان للحياة؟.

الحسين مكان له إشعاع روحي يلون كل ما حوله تماما مثل "البحيرة والبئر"... درست الفكرة جيدا، وانا اقوم باعداد الفيلم استمتعت كثيرا بمعايشة فرق الصوفية وأغانيهم خصوصًا أن بها تأثر واضح من نغمات التراتيل القبطية، وقد اخترت بعض الاغاني الصوفية تحديدا كي اظهر التقارب بين روح الأسلام وروح المسيحية في فن الانشاد عند الصوفيين المصريين.

كنت أرتب في راسي طبيعة الأصوات التي سوف يتشكل منها شريط الصوت في الفيلم، وكانت الأغاني الصوفية ذات الصدى التراتيلي القبطية هي التي تلح عليا أثناء تجولي في هذا الحي، لمعرفة عادات سكانه وعملهم بالنحاس، وفي التجارة، وفي التعامل مع السياح، بالأضافة إلى المظاهر الدينية، "الاحتفاء بالمولد وحلقات الذكر وزيارة المقام"، كل هذه التفاصيل خلقها الحسين كمكان وأضفى عليها روحه الخاصة، من هنا جاء عنوان الفيلم "في رحاب الحسين". تجدر الأشارة إلى ان "حي الحسين" هو قلب مدينة القاهرة الفاطمية القديمة، يعتبر من اقدم احياء القاهرة منذ تأسيسها وله خصوصيته.

هروب إختياري..

كنت احاول دوما اثناء صناعة هذا الفيلم أن اهرب بكامل وعيي من النظرة السياحية التي اعتادت ان تلون الافلام التي يتم تصويرها في "حي الحسين"، وكانت محاولاتي للهرب تتمثل في الأنغماس داخل الحرفة التي اصورها واكتشاف مزيد من التفاصيل والمشاعر المتعلقة بخصوصيتها الأبداعيه.

لم يكن يهمني متابعة صناعة تحفة معينة في جميع مراحلها من اولها لنهايتها، ولكن شغلني رصد تفاصيل الصناعة والجهد الانساني والمهارة في انجازها، كان يهمني دقة الصانع، وعرض خلاصة الصنعة.

السؤال هو/ هل تمكنت تمامًا من التخلص من النظرة السياحية في فيلم "رحاب الحسين"؟. في الحقيقة انني كنت اتجنب النظرة السياحية، التي يفرضها هذا المكان، بحكم جاذبيته للأجانب، ذلك بالاستغراق في تفاصيل عمليات الحرف الفنية والنشاط الديني.

ثلاثة خلاصات..

يمكن هنا أن نتوقف أمام ثلاثة خلاصات أساسية فيما يتعلق بالمنهج الذي يشكل جانبًا من ملامح تجربتي مع السينما التسجيلية:

أولا: تصوير الناس على الصورة التي ترضيهم دون مساس بعنصر المصداقية او

الجنوح ناحية التصنع والأدعاء.
ثانيا: محاولة القفز فوق فخاخ الأيهام السياحي لان كل البيئات التي تعاملت معها لها هذا البريق السياحي الممتع والسهل في تتبعه وتصويره.
ثالثا: الفصل بين عنصري التسجيلي فيما يخص الرؤيا، والأنثربولوجي فيما يخص التوثيق، وعدم التورط في التراث بمفهومه التاريخي.

هذه الخلاصات الثلاث هي ثلاث درجات من الحساسية ترسخت بشكل واعي أو غير واعي في ذهني ومشاعري، وهي بالنسبة لي بعد هذه الرحلة الطويلة، وعقب التأمل الهادئ يمكن اعتبارها ثلاثة مباديء اسوقها لأجيال التسجيليين الشباب. إلى جانب ما يستخلصوه من مباديء اخرى.

لمسة الفن..

على ما يبدو ان فكرة فيلم "خيامية" قد بدأت بمروري بحي الخيامية، ذلك الحي العتيق بالقرب من منطقة باب زويلة، لكن لا أنكر أن من شجعني على اتخاذ موقف جدي منها هو أحد زملائي "محمد البخاري"، وكان لديه قريب هناك، طلبت أن يعرّفني عليه، وعن طريقه عرفت أرباب الحرفة وامهر محترفيها، وكان هدفي هو ربط هذا الفن بالحياة، من الافكار الأساسية في مجموعة أفلامي إن الإنسان المصري إنسان فنان حتى لو كان يزرع أو يقوم بحفر بئر، في النهاية هناك لمسة الفن، أحببت أن أركز على هذه اللمسة خصوصًا في فيلم "خيامية"، ليس لعرض الحرفة فقط، أو أستعراض المهارة الحرفية، إنما كان يهمني أن أظهر تشابك هذا الفن مع مظاهر الحياة اليومية للإنسان المصري؛ سرادقات العزاء أو سرادقات الأفراح أو الموالد أو افتتاح المحلات، مما يعكس طرافة المصريين ومرونتهم في التعامل مع نفس العناصر في وظائف متناقضة "الفرحة والحزن".

الصدفة الموضوعية..

أتذكر أنه كانت هناك مناسبة يشترك فيها الصوفية، وكنت أود أن أتتبعها في القاهرة من مكان لأخر، في الوقت نفسه عقدت إتفاقا مع الفنانين الذين يقوموا بهذا العمل في الخيامية، بعد هذه الأتفاقات فإن أي عنصر يقابلني أقوم بتصويره، مثل الفرح الشعبي الذي يظهر في الفيلم، حيث علمت به مصادفة فذهبت لتصويره، بينما مشاهد الفندق كنت أعلم عنها وكانت في ذهني من البداية، فقد أجريت تحريات عن أين أجد استخدامات هذا الفن، ومن ضمنها صوانات التحرير لإنها كانت متكررة في مسجد عمر مكرم مما جعلني أضعه في اعتباري منذ بداية المشروع، لكن بقية العناصر جاءت بالتتابع، مثل عثوري على مقهى يستخدم الخيامية للفصل بينه وبين المحل المجاور، أو تصوير سرادق بيع حلوى المولد، حددت كل هذه العناصر قبل بداية التصوير ثم أضفت إليها العناصر الجديدة، واستغرق تصوير الفيلم حوالي 4 أيام وقد استطعت الحفاظ على معدل التصوير المعتاد لي، وهو تقليد أتبعه المركز القومي لتصوير أفلامه.

أحببت أن أستعرض الحياة المصرية من خلال هذا الفن، ويمكن القول أن اكثر ما أفادني في ذلك ما يمكن أن نطلق عليه (الصُدفة الموضوعية) وهي صدفة لأنني لا اختارها بل تأتي إلى رأسي أو تداعب ذهني دون سابق أعداد، وهي موضوعية لأن الفكرة الحية دائما ما أجد ما يندرج تحت أطاهرا أثناء عملي فألحقه بها، في الفرح الشعبي وجدت أصحابه قد وضعوا الخيامية على الحائط حتى تداري سوءاته، ويعيشوا خلال ساعات الفرج داخل هذا الإطار، ويصنعوا منه ما يشبه المسرح

للراقصة الشعبية والمغني، وفي مقابل هذا الفرح قمت بتصوير حفل زفاف أخر في فندق هيلتون المطار، وكان ضمن فقراته راقصة أكثر رقة ومهارة اكتشفت لاحقا إنها إنجليزية.
أنا احب هذا التقابل لإنه يكشف لي عن طبيعة الإنسان المصري، وفي الوقت نفسه يكشف إنه لا يوجد فارق في الذوق بين المصري الغني والفقير، تتقارب أذواق الاثنين من خلال الخيامية وكان هذا من أغراضي في الجمع بين المشهدين، وطبعا لم أجمعهم مباشرة وإلا أصبحت ميكانيكا وليس فنا، فأحدهما في منتصف الفيلم أما الآخر ففي نهايته رغم أن الاثنين أثناء الليل، ورغم أن أفلامي عن يوم كامل من أول النهار لأخره فإن مستلزمات الصورة الفنية تستلزم تغيير الزمن، وهذا ما رأيته أفضل على مستوى الدراما التسجيلية.

يبدأ بموت..

وجدت أن فن الخيامية له ارتباط لا يمكن إغفاله بالمظاهر الدينية، خاصة في استخدام الآيات القرآنية التي يصنعها فنانوا الخيامية على القماش، وربما هذا ما دفعني لبدء الفيلم بعملية اقامة سرادق، سرعان ما يدرك المشاهد إنه سرادق عزاء "ميتم" من صوت تلاوة القرآن المصاحب للمشهد، هذا تقليد مصري ربما لا نجده في أي بلاد آخرى، ولأني صنعت افلامي من أجل المصريين، فمثل هذه المشاهد تأكد هويتهم القومية.

الفيلم عكس المعتاد في دورة الحياة، يبدأ بموت وينتهي بفرح، فليس هناك من الحتمية عندي الارتباط بمسيرة الحياة الطبيعية، وإنما يهمني البناء الفني، وفي رأيي أن هذا الفيلم لا يدرك رموزه غير المصريين.

هذا الفيلم ينتقل بين أكثر من مكان بينما في أفلامي السابقة كنت أكثر التزاما بوحدة المكان الذي ادور عبر زواياه وتفاصيله.

الغريب أنني رغم تصوري أن هذا الفيلم لن يفهمه سوى المشاهد المصري إلا أننا كنت معجباً به أكثر من أي فيلم آخر،وكنت أشعر بقيمته كفن خالص، ويبدو إنني كنت مغرورًا في تقديري لذاتي في هذا الفيلم، فأرسلته إلى مهرجان كان السينمائي، على أمل أن ينال جائزة لكنه رُفض تمامًا وتم استبعاده، مما أصابني بالضيق، ولم أرسله إلى أي مهرجان آخر.

طاقة المهرجانات..

في الحقيقة أعترف أن الاشتراك في المهرجانات كان يحتاج مني إلى تفرغ

واهتمام اكثر، وأنا لم أعط لأفلامي الاهتمام بهذا الجانب إلا مع فيلم "النيل أرزاق" فقد كان الأول وكنت سعيدًا به، لكن لم يكن لدي نفس الهمة بالنسبة لبقية الأفلام، وظلت طاقتي تتضاءل بالتدريج لدرجة إنني بمجرد أن أنهي الفيلم تنتهي طاقتي معه، واعتبر ان عملية توزيع الفيلم وعرضه واشتراكه في المهرجانات يجب ان يتحملها مسئولون آخرون.

ناس يوليو..

إبان التسعينيات لم أتمكن من العودة إلى مشروعي الأصلي بتصوير البيئات المصرية المختلفة، نتيجة توقف المركز القومي للسينما عن الأنتاج، حتى كان عام 2000 أتيحت لي فرصة أن اقوم بأنجاز فيلم عن "ناس 26 يوليو" كنت أود عمل فيلم عن الانسان في مدينة القاهرة بعد تصويري للأنسان المصري في البيئات الأخرى "الفلاحين والصيادين والبدو والنوبيين"، وجدت أن أفضل مكان يعبر عن الانسان في القاهرة هو شارع 26 يوليو، هذا الشارع يتضمن إلى 3 مناطق، كل منطقة لها روحها الخاصة، الأولى تجارية في وسط البلد، والثانية دينية في منطقة السلطان أبو العلا، والثالثة ثقافية في الزمالك.

ولما كان لكل منطقة طابعها ونشاطها الخاص الذي لا يظهر إلا في وقت معين من السنة!!، ولما كنت ايضا ارغب دوما في تصوير الإنسان في أحسن حالاته، كنت ارغب في تصوير الحي والشارع في أحسن حالاته أو نشاطه، وهو ما يحدث في أيام الأعياد بالنسبة لمنطقة 26 يوليو. بينما منطقة السلطان أبو العلا فتكون أفضل حالاتها وقت المولد، اما الجزء الواقع من الشارع في حي الزمالك فيناسبه وقت النشاط الثقافي في الشتاء، وحتى أحقق تصوير لكل جزء من الشارع على نحو ما ذكرت، لذلك كان لابد لي أن أنتظر ما يقرب من دورة عام كامل لأصور كل منطقة في ذورة نشاطها. وان كان التصوير الفعلي لم يستغرق أكثر اربعة ايام منفصلة.

الأشارات والتحولات..

كنت أود أن أوضح أن هذا الشارع من أخر معاقل (الكوزموبوليانية المصرية)، وكيف يمارس المسلمون والمسيحيون وحتى الأجانب حياتهم معا، القاهرة هنا في عام 2001 تختلف عن قاهرة النيل أرزاق أو حتى قاهرة في رحاب الحسين، نحن هنا أمام ثلاث بيئات زمنية مختلفة لنفس المدينة، لهذا من بين المشاهد التي أحبها في الفيلم مشهد أمين الشرطة الذي يجبر مواطن على النزول من التاكسي ليجلس

هو إلى جانب السائق بينما يركب المواطن في الخلف، لأنني رأيت أنه يندرج تحت فكرة الأحداث اليومية، كذلك مشهد الصبي الذي يحمل الخبز على رأسه ويخترق به الطريق حتى عكس الإشارة بشكل فيه مهارة.

في هذا الفيلم ايضًا تمسكت بالابتعاد عن التعليق الصوتي، وجاء اختيار العنوان في النهاية، وإن لم يعجب عليّ أبو شادي، وقت أن كان رئيس المركز القومي للسينما وسألني عن مقصدي من العنوان، فقلت له "إنني أعنى أن هؤلاء هم نتاج 26 يوليو (حركة الجيش في ثورة 1952) فهم ناس 26 يوليو مكانًا وزمانًا، وكان الفيلم سيفقد جزء كبير من دلالته لو تغير عنوانه".

(5)
الفنون..روح وضمير

بين الكاميرا واللوحة..

عندما توقف المركز القومي للسينما مع بداية التسعينات عن إنتاج الأفلام

التسجيلية، لجأت إلى العمل بالتليفزيون، وجدت أن هناك فرصة لعمل أفلام عن الفنون التشكيلية، وكنت قد انجزت فيلما بعنوان "ألوان" عن لوحات الفنان الوزير فاروق حسني من إنتاج المركز، عندما أشاهد هذه المجموعة من الأفلام فأنني اجد أنه رغم الاختلاف الظاهري إلا أنه يمكن بسهولة رصد نفس المخرج خلف المجموعة كلها، والتي تضم قائمتها أفلام: "ألوان فاروق حسني- قوارير محمد مندور- صيحة احمد شيحة- بشارة محمود سعيد- عروس البحر أزميرالدا- نداء احمد نوار".

حاولت أن احتفظ بشخصيتي رغم اختلاف موضوعات الفنون التشكيلية عن موضوعات افلامي السابقة عن الانسان، احتفظت بشخصيتي في عدم استغلال التعليق إطلاقا كما في بقية افلامي، سألت نفسي ماذا يمكن أن تقوله الكاميرا عن الفنون التشكيلية، رفضت كل التقاليد السائدة وقتها عن الفنون التشكيلية في أفلام سعد نديم وغيره، حيث كان لدينا كم ضخم من الأفلام عن الفنون التشكيلية، ولكنها تحتوي على كم كبير من التعليق المقحم، كنت استشعر فيها فهما غير واضحًا لطبيعة العلاقة بين الكاميرا واللوحة، يبدو أن مخرجوا هذه الأفلام لم يدركوا إمكانيات الكاميرا وذلك كانت النتيجة دوما من وجهة نظري شيئا غير سينمائيا بالمرّة.

كان التقليد السائد عن الأفلام التي تصنع عن حياة الفنانين التشكيليين أن يرد بها قدر من المعلومات أولا عن حياة الفنان وسيرته الذاتية، وكنت أرى أن أفضل مكان للسيرة الذاتية هو الكتاب وليس الفيلم، لأن الفيلم مهما طالت مدته لايمكن أن يستوعب حياة فنان كاملة!.

عدسات الكاميرا -في رأيي- تقول أشياء لا تستطيع العين المجردة أن تصل إليها، وهو ما لا يمكن ان يوضع في كتاب، الكاميرا هنا هي النقيض التام للأدب، ولمثل هذا توجد السينما.

قمت باستبعاد حياة الفنان والمعلومات الفنية عن اللوحة، لإنني وجدت في أستطاعتي أن أتحدث عن أسلوب أي فنان كما أشاء، لكنني لا أستطيع أن أحتفظ به، وما سيبقى هو الصورة، كان ثمة ايضا مشكلة آخرى هي أن اللوحة لها إطار معين والكاميرا لها إطار آخر، فالكاميرا لابد أن تعيد تحوير اللوحة، وبالتالي شعرت أن ثمة استحالة أن تنقل حياة الفنان على الشاشة أو أن تنقل لوحة الفنان بالكاميرا كما هي، لأن ابعاد اللوحة لا تنطبق مع أبعاد الكادر، إذن ما الحل؟!

الحل الذي شعرت أن السينما تستطيعه ولا يمكن لوسيلة آخرى أن تفعله هو أن تجعلك تعيش إحساس هذه اللوحة، دون أن تكون في حاجة أن تبلغك بمعلومات عنها.

ما فعلته هو أنني قمت بإلغاء إطار اللوحة لإنني لا أستطيع أن أصورها كما هي، واي تصوير للوحة باطارها في رأيي يصيبها بالتشويه لان اطار اللوحة لا يتطابق مع اطار الكاميرا، يصبح الحل الأفضل هو أن أغوص بداخلها والغي الاطار، لأكشف عن رؤيتي واحساسي بالعمل الفني، فتبدو لوحات الفنان وكأنها لوحة واحدة متصلة.

ما تفعله السينما وتعجز عنه الوسائط الآخرى هو نقل الاحساس باللوحة، فلا الأدب ولا التعليق يستطيعان الوصول لمثل هذا الاحساس، الذي توفره عدسة الكاميرا، بالاضافة إلى حركتها داخل اللوحة وما هو يتوقف على تحليلي لها، هذا أجمل ما تفعله السينما وأجمل من كل المعلومات المعتادة عن اللوحات التشكيلية. وهو ما يجعل المشاهد قادرًا على تذوق اللوحات كما تذوقتها. لذلك كنت أكتب رؤية هاشم النحاس وليس إخراج هاشم النحاس.

أن نشعر لا أن نعرف..

اختيار عناوين أفلام هذه المجموعة جاء عبر إضافة لفظ نكرة مجردة بجانب اسم الفنان كأحساسي أنا بعمله، ولم تكن بالضرورة أن تكون عناوين الأفلام مأخوذة من أسماء اللوحات كما جرت العادة، بالنسبة لفاروق حسني على سبيل المثال فقد وجدته مجرد ألوان يخلطها معا، وكان تعليق كثيرين ممن شاهدوا الفيلم أن هذه أول مرة يتمكنوا من فهم فاروق حسني، لأنهم شعروا به، وهذا تحديدا ما كنت أريد الوصول إليه، أن نشعر بالعمل الفني، ليس ضروريا أن نعرف معلومات عنه لكن لابد أن نحس به.

وبالمناسبة لقد أعجب الفيلم فاروق حسني كثيرا، وأعتقد الأن أنني وفقت فيه أكثر من الأعمال الآخرى المشابهة، حتى أنني اضطررت في الأفلام الآخرى لأدخال الموسيقى لأن الصمت الكامل في الدخول إلى اللوحات كان سيبدو ثقيلا ومربكا.

وحين عرضت الأفلام الثلاثة "ألوان- صيحة أحمد شيحة- أزميرالد" في جمعية "الفيلم" أعجب المشاهدون بألوان أكثر من أي فيلم غيره، حتى أنهم سخروا من موسيقى محمد نوح في أحد الأفلام واعتبروها غير متوافقة مع اسلوب التصوير، لكن كان من الصعب أن أتم العمل بدون موسيقى إذ لا يوجد مؤثرات وليس معنى إني أضع قاعدة إني لا أحيد عنها.

شبه تعليق..

بمناسبة الحيد عن القواعد فقد لجأت في تجربة محمود سعيد إلى ما يمكن اعتباره شبه تعليق، فقد بدأت الفيلم بأحتفالية عن محمود سعيد، تحدث فيها الدكتور

جابر عصفور وأخرون، ومن كلامهم وضعت التعليق دون كتابة مني، وفي رأيي هذا ليس تعليقا لإنه لا يقدم وجهة نظر واحدة وإنما يقدم رأيا وتحليلا، لكنني أفضل الأفلام الثلاثة السابقة أكثر.
كذلك من بين مجموعة أفلام الفنون ثمة فيلم قوارير عن الفنان محمد مندور وهو أحد أهم صناع الفخار في مصر، وهو الوحيد الذي طلب نسخة من فيلمه وللأسف لم أستطع ذلك، وكان دون تعليق أيضا واستخدمت فيه اسلوب المزج بين مشاهد لعمله وبين البيئة المحيطة به، وقد تكرر ذلك في فيلم أحمد نوار، وكان اختيار الفنانين يتم بالتزامن مع إقامتهم لمعارض، ويستغرق التصوير يوما واحدا، ولم يكن يشتغلني إن كانوا من إتجاهات فنية مختلفة أو غير ذلك، فقط ما كان يحكمني هو وجود المعرض.
كان لدي خطة بعمل عدد كبير من الأفلام في هذا السياق لكن للأسف لم تستمر هذه المجموعة بسبب المعقوات الإنتاجية، فقد كان المدير المسئول عن إنتاج هذه المجموعة شخص لا يملك حسا فنيا وقد أزعجني شديد الإزعاج فقررت التوقف عن المشروع.

أنين الروح..

أنجزت مجموعة أفلام الفنون التشكيلية خلال فترة التسعينات قبل فيلم "ناس 26 يوليو"، أما فيلم "أنين الروح" فقد جاء بعد زلزال 92، وفيه إستعرض المباني الدينية الدينية والروحية من خلال ما اصاب حوائطها من تصدعات، من هنا كان مدخلي لتصوير فن العمارة وفنون النقش على الجدران، فلم يكن يعنيني تصوير الترميم، وهذا الزلزال عندما جاء لم يفرق بين مسجد وكنيسة ومعبد، صورت الثلاثة وما أصابهم بعيدا، كان المطلب الأساسي من جهة الإنتاج (المجلس الأعلى للآثار) هو التوثيق، لكنني تجاوزته وإن ظل موجودا بشكل أو بأخر، لكن في الوقت نفسه أضفت إليه عملية رصد الفن في هذه الأعمال التي تستحق الإبقاء عليها، لا لقيمتها التاريخية فحسب لكن لإنها فن خالص، ولإنها تعبر عن روحنا وهويتنا المصرية الأصيلة، فكان العنوان (أنين الروح).

أبو الهول حي..

انجزت أنين الروح في نفس الفترة الزمنية التي قمت فيها بتصوير فيلم الحجر الحي عن عمليات ترميم أبو الهول، وكان حافزي في عمل الفيلم هو أنني قد شاهدت فيلما

استفزني عن ترميم أبو الهول، وكان الفيلم عبارة عن وقوف زاهي حواس أمام أبو الهول متكلما وشارحا وخطيبا بقدر هائل من الكلام وقدر ضئيل من الصورة، مما دفعني للأتصال به وطلبت منه أن أصور فيلما عن الترميم مقابل هذا الفيلم (المكلمة) الذي رأيته يستهلك موضوع جميل جدا ويُذبح على لسان مقدميه، ورفضت أن أصور زاهي حواس في فيلمي مما أثار غيظه تجاهي.

كنت كلما جاءت مرحلة من مرحلة التأميم المختلفة أقوم بتصويرها، وكانت فكرة بسيطة. من أسباب القرب العاطفي بيني وبين فيلم الحجر الحي هو أنه كان يمثل لي استعادة لعنصرين من العناصر المفضلة بالنسبة لي في أفلامي وهما الأيدي والإيقاعات النابضة (ايقاعات الدق بالأزميل والمطارق على حجارة ابو الهول لترميمه) فعن طريق الأيدي يتم بث الحياة في هذا الحجر، وبدون الإنسان لا يوجد حياة.

ولم أتخوف من هذه الفكرة أولا لأن العمل يملأ الصورة ولأن به العناصر الأساسية بالنسبة لي الإنسان والفن والبيئة، وكان من الممكن أن أجري حوارا عن المشرف على الترميم لكنني رفضت أيضا، لكن يمكن للمشاهد التعرف عليه من خلال اللقطات. أما شريط الصوت في هذا الفيلم فقد كان معقدا جدا، لإنني قمت بتسجيل أصوات الدق وقد قررت أن أضعها كمؤثرات صوتية، كان هذا في ذهني منذ بداية التصوير، وكلما كان ثمة زخم من الأصوات أصبح لدي ما يمكن أن يصنع الموسيقى، أما موسيقى التيتر فقد وضعتها زوجة الموسيقار راجح داوّد، وقد انبهر كل من زاهي حواس وفاروق حسني بالفيلم رغم أنهم لم يظهروا ولم يحتوي على أية معلومات إدارية أو مالية حول تكلفة الترميم أو مدحا في المسؤلين عنه.

ومن الأنسان كل شئ حي..

دراسة تطبيقية

تنويه/

هذه الدراسة سبق وأن نشر جزء منها ضمن مادة الكتاب الذي أعده مهرجان الأسكندرية السينمائي الدولي في دورته ال 30، وكنت قد انجزتها في سياق محدد من حيث عدد الكلمات والصفحات التي تناسب ذلك الكتاب، ولكن ظلت لدي رغبة في إعادة صياغتها وتنقيحها وإضافة محاور أخرى، وذلك في محاولة لتقديم قراءة أكثر شمولية وأتساعا بما يليق والتجارب الفيلمية لهاشم النحاس.
يمكن اعتبار المادة التي نشرت في الكتاب التكريمي السابق عن الأستاذ هي مسودة أولية عدت إليها بالتنقيح والأضافة والتقسيم المبسط عبر العناوين الجانبية من اجل كسر حدة التحليل المرسل والسياقات النظرية التي تتضمنها.
كما أعدت إلى الدراسة العنوان الأصلي الذي كنت قد اخترته حين كتبتها لأول مرة والذي تأكد لي أنه اقرب العناوين إلى طبيعة الفرضية التي اتخذتها محورا لتحليل أفلام النحاس، خاصة بعد الجلسات التي جمعتني بالمخرج الكبير لأعداد متن هذا الكتاب عن رحلته في السينما التسجيلية.

(ر.ع)

مفتتح

لو ان مونتيرا هاويا او محترفا قام بتوليف مجموعة أفلام المخرج هاشم النحاس منذ عام 1972 بداية من "النيل ارزاق" ثم "الناس والبحيرة" و "في رحاب

الحسين" 1981 ثم "البئر" و "توشكى" 1982 ثم "خيامية" و "شوا أبو احمد" 1983 ثم "سيوة" 1987 ثم "ناس 26 يوليو" 2001 وذلك في متتالية فيلمية واحدة بالترتيب الجغرافي لمصر من الجنوب للشمال (من توشكى إلى بحيرة المنزلة) فما هي المحصلة التي سنخرج بها من هذا التوليف الممتد على استقامته؟
في الحقيقة يمكن تقسيم محصلة هذه المتتالية إلى عدة عناصر ولكن أهمها هو أن التناغم الأسلوبي لن يجعلنا نستشعر أنهم اكثر من فيلم! بل فيلم واحد طويل يتكون من عدة فصول يتحدث عن الشخصية المصرية خلال ما يقرب من ثلاثين عاما عبر عين راصدة واعية، غير سياحية او ممجدة، بل باحثة عن المعان والقيم سواء الثابتة او المتغيرة.
بالأضافة إلى التوثيق الدقيق والمثابر لكل ما يتصل بالأنسان والواقع والبيئة وطبيعة الحياة والتطور الحضاري، ناهينا عن طرح الجانب الأجتماعي على مستوى علاقة الاجيال ببعضها وعلاقة الرجل بالمرأة والدور الأجتماعي والأقتصادي لكل منهم داخل الوحدة الأولية لأي مجتمع وهي الأسرة.
بل ان النظر إلى تلك المتتالية الفيلمية مجتمعة تجعلنا ندرك نوع اخر من البناء طويل المدى أو واسع التغطية وهو البناء القائم على الدوائر المتداخلة، بداية من الفرد (النيل ارزاق) إلى الأسرة (شوا أبو احمد) إلى المدينة (توشكى وسيوة والقاهرة ممثلة في رحاب الحسين وناس 26 يوليو) بالأضافة إلى مختلف البيئات المصرية (صحراوية في "توشكى" و"البئر"، وزراعية في "سيوة" و "شوا ابو أحمد"، ومائية في "الناس والبحيرة"، وحضرية في "خيامية" و "في رحاب الحسين" و "ناس 26 يوليو").
ولكن هل تتجلى المحصلة الوثائقية لتجارب هاشم النحاس بالنظر عبر الزاوية المحلية فقط؟ والتي مهما اتسعت وتفرعت ما بين فرد واسرة ومدينة، وما بين صحراء ونهر وبئر وبحيرة فأنها تظل محدودة في سياق البيئة المصرية!
في الحقيقة تعتبر النظرة المحلية اضيق مما تكشف عنه تجارب النحاس منذ بداياته عام 72 وطوال ثلاثين عاما من النفاذ عبر الكاميرا إلى الواقع. إنها تجارب تتجاوز الرؤية المحلية البراقة إلى نظرة وجودية وتجريدية اكثر اتساعا وحكمة وحميمية بل وعالمية، وذلك فيما يخص الكيان الأكثر تأثيرا ووجدانية وخلقا للتواصل في السياق السينمائي سواء كان الروائي او الوثائقي ونعني به (الأنسان).
يمكن أن نعتبر أن تجارب النحاس تنطلق من متن فكري وفلسفي وشعوري واحد او اساسي هو ما يمكن أن نطلق عليه (من الأنسان كل شئ حي) فثمة احتفاء واضح اسلوبيا وبنائيا وتوثيقيا بالأنسان، سواء على مستوى الكيان أو القيمة وهو احتفاء بالحياة التي يمثل الأنسان عقلها الواعي ومشاعرها الفعالة وحضاراتها المتطورة وإعمارها الممتد وفنها الراقي والناضج والممتع.
هكذا يمكن أن نرصد في اطار حديثنا عن مجموعة من تجارب النحاس المتمثلة في عشرة نماذج وثائقية عدد من العناصر التي تجعلنا ندرك قيمة الأنسان كمحور

اساسي في الموقف الوثائقي الذي اتخذه هذا المخرج من الواقع والحياة والزمن والتاريخ على حد سواء.
هذه العناصر يمكن صياغتها في خمسة نقاط:

- العناوين
- اللقطة الاولى
- كمياء السرد
- شريط الصوت
- حضور المرأة

1- العناوين (الأنسان والأرض والتاريخ)

لا يعتبر عنوان الفيلم -أي فيلم- مدخلا لتلقي الفيلم فقط او ممرا لغويا لتقريب الفكرة التي يتحدث عنها أو يسعى عبر سرده لتوصيلها، بل هو مفتاح قراءة لما خلف الوعي المباشر والقصدي للمخرج، وبوصلة حساسة للمتلقي تجعله قادرا على النفاذ خلف الظاهري والواضح إلى المخفي والمخبأ الذي يحتاج إلى اكثر من مجرد المشاهدة وهو السعي الذهني والشعوري داخل اروقة الفيلم.

الأرزاق..ظرف مكان

في اولى افلامه (النيل ارزاق) يقدم النحاس نموذجا للعناوين التي سوف تصبح ثمة أساسية في تجاربه التالية، حيث إضافة كلمة نكرة (أرزاق) إلى كلمة معرفة (النيل) الذي هو أسم علم، وهو في نفس الوقت يمكن اعتباره فلسفيا (ظرف مكان) فهو يختصر هنا الحياة بالكثير من تفاصيلها الخاصة ومشتملاتها المعنوية فهو اقرب لنهر الحياة المتدفق من قديم الأزل وإلى الأبد بينما الأنسان هو ذلك الملاح العابر او الصياد الصبور او المزارع المقيم على الضفاف، ومصطلح ارزاق هو واحد من المصطلحات المحلية المعروفة للكثير من الطبقات الأجتماعية الدنيا والمتوسطة والتي تختصر حكمة داخلية ومتجذرة ان كل ما يتكسبه الانسان ماديا ومعنوي ما هو إلا (رزق) أي منحة من السماء وهو مصطلح يفيد التسليم بأن الانسان ليس في يده سوى السعي والعمل و(الأرزاق على الله) أي ان نتاج هذا العمل سواء مادي او معنوي لن يأتي بسبب العمل مباشرة ولكن بسبب العمل مضاف إليه التوفيق الألهي وهي أحد سمات البشر عامة والمصريين خاصة فكلمة ارزاق تمثل مختصرا هائلا للأيمان الداخلي بوجود قوى علوية مانحة لكن منحها لا يأتي سوى عبر السعي إلى تلك المنح، أي ان الكلمة تختصر معنيين هامين من معاني الحياة والأنسانية (الايمان والعمل).

لو اعتبرنا اذن أن (النيل) يمثل مرادفا (للحياة) في عنوان الفيلم وأن (ارزاق) تساوي (الأيمان والعمل) فأننا امام معادلة بسيطة لكنها تبدو متجلية بشكل واضح في سياق الفيلم.

تجريد..

هذه إذن هي اولى اللبنات التي وضعها النحاس كقاعدة عامة في الكثير من تجاربه اللاحقة، والتي سوف نراها فيما بعد عبر سياقات عناوين مثل (الناس والبحيرة) و(البئر) فهذا الكلمات رغم أنها تبدو معرفة بأدوات التعريف اللغوية الاعتيادية إلا أننا امام حالة تجريد فلسفية وحياتية وانسانية واضحة فلم يكتب مثلا (الناس وبحيرة المنزلة) تحديدا أو (البئر الفلاني) كعادة اهل الصحراء في أطلاق الأسماء على الأبار لتمييزها عن بعضها.
ولكن رغم التعريف لغويا إلا أن السياق العام يظل تجريديا عاما يتحدث عن (ناس) يتكسبون (ارزاقهم) من (العمل) في (بحيرة) وبما ان التعليق الصوتي غائب والتحديد الجغرافي بصريا ومعلوماتيا مستبعد عن قصد فأن تلقي الفيلم يحتوي على قدر كبير من التجريدية التي تجعله اكثر اتصالا مع القيم والنشاط الأنساني العام اكثر من اتصاله برسالة محلية محددة الهدف.
ولو تصورنا متلق اجنبي يشاهد الفيلم فإنه على سبيل المثال لن يحتاج إلى جملة واحدة مترجمة بما فيها اغنيات الصيادين والتي تشبه اغنيات الصيادين التراثية في كل العالم، ولن يتساءل المتلقي الأجنبي أين تقع هذه (البحيرة) ولا ما هي جنسية هؤلا (الناس) بل سيتابع بشغف تلك الانتقالات الشاعرية جدا واللقطات المنمقة بعناية ورؤية واضحة عما يمكن أن يكون احتفاءا بقيمة العمل الانساني بل وبالأنسان نفسه، الذي يخلط الغناء بالجهد ويعرف كيف يتعايش مع بيئته ويطوعها لصالح أن تستمر حياته وحياة من حوله ومن بعده محملا بأيمان عظيم بأهمية ما يفعله وقيمة ما يمثله هذا الجهد سواء كان صيدا او زراعة (نلاحظ أن أفلام النيل ارزاق الناس والبحيرة والبئر وسيوة كلها قائمة على تتبع اثنين من العناصر الحضارية المتجذرة في التاريخ البشري وهما الصيد والزراعة).

مدن، قرى، وشوارع..

في فيلمه "سيوه" يتصدر عنوان الفيلم عنوان فرعي هو (سيرة الأنسان والأرض والتاريخ) مما يجعلنا نتساءل: ألا يوحي ذلك بطبيعة التراتبية الفكرية والنفسية والشعورية التي يتعامل بها النحاس مع موضوعات افلامه؟
او بمعنى اخر الموضوع الأساسي لافلامه وهو (الانسان) على اختلاف البيئات والتفاصيل والاماكن التي يعيش فيها! إلا يمكن تطبيق نفس هذه التراتبية (الأنسان والأرض والتاريخ) على افلام مثل شوا ابو احمد وتوشكى والنيل والبئر وحتى 26 يوليو و"مبكى بلا حائط"؟

من الصعب بالطبع ان نفصل اسلوبيا ما بين غياب التعليق الصوتي تماما في افلام النحاس وبين عناوين هذه الأفلام، خاصة مع الأشارات المتتالية إلى فكرة التجريد والسعي نحو افق أوسع في تلقي أفلامه، حتى مع التحديد المكاني في بعض التجارب مثل (سيوة وتوشكى وشوا أبو احمد وفي رحاب الحسين و26 يوليو).
هنا يمكن أن نجد نفس القدر من التجريد في العناوين رغم أنها اسماء معرفة بحكم كونها أعلام (مدن، قرى، أحياء، شوارع) فهل كان سيتغير تلقي الفيلم لو أن اسم سيوة او توشكى او ناس 26 يوليو اسم اخر لا يدل على قرية أو حي او شارع!
في الحقيقة فأن الاجابة هي لا، لأن المتلقي سيجد عبر سياق اللقطات والمشاهد وغياب التلعيق الصوتي بالأضافة إلى اسلوب المونتاج أن الأسم لا يشكل فارقا كبيرا، بل هي تلك الحالة الأنسانية التي تتجلى عبر متابعة بشر لا ندري ما هي اسمائهم ولكنهم يمثلون جوهر الحياة نفسها ودور الأنسان الحقيقي في أعطاء الحياة قيمتها ومعنى لوجودها.
فسيوة وتوشكى ربما يشبهان الكثير من قرى ومدن العالم الريفية، والحسين يشبه الكثير من الأحياء التي تجتمع فيها قيمتا العمل والأيمان (الصناعات اليدوية بجوار مكان له قيمة روحانية متمثلة في وجود المقام الأبرز في الديانة الأسلامية والذي لا فرق بينه وبين مزارات القديسين في المسيحية أو في اي ديانة أخرى) أما شارع" 26 يوليو" فهو -سينمائيا- ظرف مكان وزمان مجتمعين (مكان يحمل اسم تاريخ زمني محدد مؤثر في مجتمعه) ويمثل رصده دون تعليق صوتي محمل بالمعلومات رصدا لشارع في وسط البلد -أي بلد- يمكن من خلاله تشريح الكثير من الظواهر الاجتماعية والأقتصادية والسياسية للمواطنين الذي اطلق عليهم المخرج تلك الكلمة النكرة (ناس) بكل تجريديتها رحبة التأويل.

مبكى وحائط..

حتى في أفلام مثل "مبكى بلا حائط" والذي انجزه عقب "النيل ارزاق" وشكل جزء من الأفلام المنتجة وقتها للأحتفال بنصر اكتوبر عام 1973 فأننا نجد عنوان الفيلم مكون من كلمتين نكرة هما (مبكي) و (حائط) صحيح أنهما يأتيان في سياق ساخر من المصطلح اليهودي (حائط المبكى) على اعتبار أن اليهود/الصهاينة هم العدو الذي تم الأنتصار عليه في حرب اكتوبر ولكن النظر إلى جوهر الفيلم الذي يصور معرض لغنائم "اكتوبر" فإننا نجد أن غياب التعليق الصوتي مع تنكير العنوان يجعلنا امام استعراض لغنائم "شعب" منتصر.
فالمعرض الذي يضم أسلحة خفيفة وثقيلة من غنائم الحرب يمثل مبكى الهزيمة بالنسبة للعدو، أما غياب الحائط أو (بلا حائط) على حد تعبير العنوان فيعني أن تلك الهزيمة لم يعد هناك ما يسترها أو يحجبها عن الأعين.
أننا نشاهد مبكى/معرض بلا حوائط بل هو مفتوح في الهواء الطلق -أرض المعارض القديمة بالجزيرة- لهذا الشعب المنتصر الذي استطاع هزيمة العدوان

وتحرير الارض من أجل الاجيال الجديدة، والتي نراها في لقطات عديدة للاطفال والفتيان والمراهقين الذين يتجولون في المعرض ويصعدون فوق الأسلحة في دلالة على أنها فقدت معانها الحربي وأصبحت جزء من تاريخهم العام والشخصي بعد الانتصار.
وهل هناك فرق بين هذا المعرض ومعارض الاسلحة التي كانت تقام لاستعراض ما تبقى من جيوش النازي على سبيل المثال بعد هزيمته في الحرب العالمية! مرة أخرى نحن امام حالة تجريدية تفيد الأحتفاء بقيمة اخرى من قيم الوجود الأنساني وهي الكفاح من اجل الحرية والأستقلال والإرادة التي تولد الانتصار، ولكن في صورة سينمائية وتوثيقية بسيطة وعميقة ومعبرة، ودون تدخل معلوماتي أو اي املاءات ايديولوجية.
بل اننا لا نرى حتى صورة لرئيس الدولة او القادة بل الجنود الذين شاركوا والشعب الذي يحتفل والغنائم التي حصدها الكفاح المسلح والحرب من أجل تحرير الأرض.

حجر حي..

وفي مقابل عنوان مثل "مبكى بلا حائط" نجد عنوان من كلمتين معرفتين يذكرنا بالناس والبحيرة وهو "الحجر الحي" فرغم أن الكلمتين معرفتين إلا ان منحاهما التجريدي والأفق الذي يتسع لتأويل معناهم مع فعل المشاهدة يجعل التعريف هنا تعريف احتفائي وليس تعريف من باب الإعلام.
فما هو الحجر الحي؟
أو ما الذي يجعل الحجر وهو تلك المادة الصلبة الجامدة الميتة تدب فيه الحياة ليكتسب صفتها الملحقة به في العنوان؟
الاجابة ببساطة واختصار هي: الأنسان.
الانسان هو الذي يستطيع أن يبث الحياة في الحجر وليس الزمن أو التاريخ أو أي عنصر وجودي أخر. أننا امام عملية ترميم قاعدة ابو الهول من خلال نحت مجموعة من الأحجار التي تشبه في الشكل والتكوين مجموعة الاحجار الأصلية والأساسية للقاعدة، هذه العملية الفنية جدا والدقيقة جدا تمارس عبر ادوات خشنة وثقيلة (قدوم وشاكوش ومطرقة وازاميل مختلفة الاحجام والتخانات) ولكن عبر الطرقات والدق والنحت والبرد من تلك اليد الأنسانية يكتسب الحجر صفة الحياة وتدب فيه الروح كلما اتخذ تكوينا معينا مشكلا في النهاية مصفوفة بنائية لا تعبر فقط عن جوهر الحضارة ولكن عن روح الحياة نفسها، وكيف أن الأنسان والأنسان فقط هو القادر على ان يبثها لا في الموجودات الحية من حوله كالحيوانات والنباتات (كما في مجموعة النيل ارزاق التي سبق واشرنا إليها) ولكن في الجمادات ايضا سواء كانت اقمشة (كما في فيلم خيامية) او خامات صلبة (كالنحاس والصدف والفضة والخشب كما في رحاب الحسين) وكذلك في (الحجر) نموذج الخمول والموت وفقدان الروح الكامل.

من هنا يصبح الاسم بوصلة فكرية وفلسفية للوقوف على جوهر الفيلم ورؤية النحاس نفسها في التعامل مع التفاصيل من أجل ابراز القيمة التي سبق ان اشرنا إليها في البداية (ومن الانسان كل شئ حي).

2- جينوم اللقطة الاولى

في الكثير من ادبيات النقد السينمائي تعتبر اللقطة الاولى في الفيلم هي اكثر اللقطات قدسية لانها تمثل في نظر الكثيرين ليس فقط نقطة الهجوم على المتلقي بالمعنى الدرامي، من اجل جذبه للمشاهدة والأستحواذ على عقله ومشاعره ولكن لانها تمثل في التجارب الفيلمية متقنة الصنع، عالية الجودة، محكمة الصياغة، منمقة الفكر، زخمة المشاعر كبسولة بصرية مكثفة تحتوي على كل جينات الفيلم تقريبا سواء الفكرية أو البصرية، أي انها تمثل "الجينوم" الأساسي للفيلم إذا صح التعبير.

سجادة الماء..

ولو اننا طبقنا فرضية جينوم اللقطة الأولى على تجارب هاشم النحاس التي تنحو بأتجاه الأحتفاء بالأنسان وكونه مصدرا للحياة بمفهومها الحضاري والفكري والفني فأننا بسهولة يمكن ان نرصد ذلك الاحتفاء عبر اللقطات الاولى في افلامه.

في "النيل ارزاق" الذي يتحدث عن علاقة عنصرا الأيمان والعمل اللذان يكسبان الحياة قيمة ومعنى نجد أن اللقطة الاولى من الفيلم او اللقطتين الاوائل المتتاليتين من الفيلم هما لقطة عامة من زاوية مرتفعة لمياه النيل والموجات النيلية الصغيرة المتكسرة التي تجعله اشبه بسجادة من الماء في لقطة لا تستغرق ثوان قبل أن تتبعها اللقطة التالية مباشرة والتي تمثل لقطة عامة متوسطة لرجل/صياد يقف في ثلث الكادر الأيسر ويقوم بعملية اعداد لشبكة صيد رمز الرزق المنتظر او الأرزاق المنتظرة من هذا النيل والتي سوف يستخرجها منه هذا الأنسان البسيط عاري الصدر الذي يقف وخلفه الأفق/السماء رمز الأيمان تكشف عنها خلفية الكادر ويمينه الخالي.

إذن في اقل من ثوان معدودة من بداية الفيلم وبلقطتين متتاليتين قصيرتين وكأنهم لقطة واحدة استطاع النحاس ان يضمن لنا رسالة الفيلم ومغزاه واسلوبه في آن واحد (النيل رمز الحياة والصياد هو الأنسان والشبكة رمز العمل والسماء في الخلفية رمز الأيمان) هكذا دون كلمة واحدة أو آيه قرآنية او صوت معلق مهيب النبرات! فقط ثوان معدودة على الشاشة كثفت بشكل (جيني) كل ما يريد الفنان اعلانه عن موقفه الوثائقي من الحياة.

ولا تختلف اللقطة الأولى في "النيل ارزاق" عن اللقطات الاولى والثانية في "الناس والبحيرة" حيث مراكب شراعية صغيرة في غبشة الفجر تتحرك فوق سطح البحيرة الساكن في لقطة لا تستغرق ثوان، ثم تليها لقطة لأثنان من الصيادين يقومان باعداد

الشباك في ضوء الفجر الباكر بينما تبدو السماء في الخلفية وزرقة البحيرة المائلة للرمادية في قاع الكادر وثلثه الأيسر، في حين تحتل الثلثين الايمن والاوسط جلسة الصيادين/البشر فوق احد هذه المراكب الشراعية الصغيرة التي رأيناها في الثوان الاولى.

الأيدي الخشنة..

وفي فيلم "البئر" تبدو اللقطة الاولى تكثيفا للعلاقة ما بين الأنسان والحياة او بين البدو والماء من أجل انتاج الحضارة واعمار الوجود، فاللقطة الاولى هي ليدين سمراوتين خشنتين من أثر العمل لسنوات طويلة تقوم بسكب الماء من اناء معدني لغسل الايدي، ثم تليها لقطة لوجه الرجل العجوز صاحب اليدين وهو يغسل وجهه.

هذه اللقطة تحديدا يمكن ان تضاف إلى العديد من اللقطات الاولى في افلام النحاس التي تبدأ عادة بيدين أو بشخص يفعل شئ بيديه، ان اليدين لهما دلالة العمل والفعل سواء على المستوى المادي او المعنوي او الفلسفي او حتى الديني، والتعبير القرآني الشهير (ما قدمت يداه) يكثف ويختصر قوة اليدين فيما يخص دلالات الفعل البشري والعمل الانساني.

ويبدو النحاس مستوعبا بشكل كامل لقوة الحضور الرمزي والدلالي لليدين البشريتين وارتباطهم بالفرضية التي نسوقها هنا وهي احتفائه بقيمة الأنسان بالنسبة للحياة والتي يكتسبها مما يفعله بيديه، ولذلك سوف نجد ان الايدي هي دوما العنصر الأنساني الأبرز حضورا في اللقطات الأولى من افلام النحاس، وهو ما يتجسد في اللقطات الأستهلالية لأفلام مثل "خيامية" و"في رحاب الحسين" و"شوا ابو احمد" و"سيوة" وحتى "الحجر الحي".

ففي "خيامية" وكعادة النحاس كما اسلفنا يتم تقسيم اللقطة الاولى إلى ثلث وثلثين، الثلثين الأساسين -يمين او يسار الكادر- والمقدمة يحتلهم دوما (الأنسان العامل) مصدر الحياة في هذا الوجود، وهنا نراه وهو معلق فوق عواميد الخشب الطويلة التي يتم ربطها ببعضها البعض من اجل نصب قماش الخيام عليها لتشكل صوانا.

ان فيلما بعنوان خيامية لا يبدأ بمشهد لقماش الخيام أو صناعته او تطريزه ولكن يبدأ بالأنسان الذي يقوم بعمل ما يرتبط بهذه المهنة او الفن، إليس في هذا دليلا هاما على أن سياق الفيلم ومحوره يتجاوز فكره فن الخيامية إلى الأنسان ذاته! وكيف انه لا يستطيع فقط أن يخلق من تطريزات الأقمشة اشكالا جميلة وبراقة وجاذبة للنظر ولكنه يوظف كل هذا في شتى نواحي الحياة!

بل أن فيلم خيامية تحديدا يجعلنا امام احد الحقائق التي يصر عليها النحاس في معظم تجاربه وهي ان (الحياة هي مهنة البشر) وليس أي شئ أخر، نحن نكسو الحياة فقط بمظاهر الحضارة ولكنها -أي الحياة- هي عملنا الاساسي وسر وجودنا في هذا الكون لقد خلقنا لنحيا، ومن وجودنا وعملنا تكتسب الحياة وجودها وقيمتها ووعيها.

احتفاء..

تلخص اللقطة الأولى في خيامية كل هذا عندما تركز على الانسان وهو يعمل، بينما يأخذنا الفيلم عبر صناعة الخيام في شتى مناحي الحياة التي تستعمل فيها الخيامية، من المقاهي إلى شوادر الجزارة إلى الموالد إلى المساجد والأفراح، أليس في كل هذا احتفاء بالحياة التي يبثها الأنسان اينما حل!

ان الفيلم يبدأ بلقطة لعامل يقوم بنصب صوان ضخم وفي الخلفية صوت القرآن يجعلنا نشعر أنه صوان عزاء، ولكن سريعا ينتقل الفيلم إلى العملية الفنية لصناعة الخيامية ثم نواحي استخدماها لينتهي في اللقطات الأخيرة براقصة براقة تقوم بالرقص بشكل مبهج وجميل وكأننا انتقلنا من الموت للحياة عبر مراحل الخلق (صناعة الخيامية) ثم الحياة والزرق (في لقطات المقاهي وشوادر الجزارة) ثم الأيمان وادراك القوى العليا (في لقطات المساجد والموالد) ثم الزواج (في لقطات الافراح) لينتهي الفيلم بطقس الرقص الاحتفالي بالحياة، وليس بلقطات من صوان عزاء على سبيل المثال وهو احد استخدامات الخيامية المعروفة.

لقد اخرج النحاس الحي من الميت ولم يخرج الميت من الحي وذلك عندما بدأ فيلمه بلقطة لصوان عزاء يتم نصبه وانتهى براقصة مبهجة.

وفي فيلم "شوا ابو احمد" فأن اللقطة الاولى عبارة عن لقطة عامة واسعة لأحد الحقول بينما ثمة ثلاثة رجال/فلاحين يقومون بزراعة الأرض وجني المحصول وذلك في الصباح الباكر بينما كالعادة السماء في خلفية الكادر يمتد فيها الأفق متسعا براقا (نلاحظ حضور السماء بشكل مستمر في الكثير من اللقطات الاولى لأفلام النحاس كما سبق واشرنا دلالة على الايمان الداخلي بالسعي من اجل الرزق واعمار الحياة والوجود)

وجود الفلاحين داخل اللقطة الاولى لفيلم "شوا أبو احمد" يعطي الكادر كله روحا حية متحركة ويخرجه من اطار الطبيعة الصامتة مهما كان جمالها إلى اللوحة النابضة بالحركة والعمل. ثم تتحرك الكاميرا بان إلى اليمين بنفس الحجم متابعة لاحد الفلاحين يحمل حزمة ضخمة من المحصول الاخضر قام بجمعها ويتحرك بها ليضعها جانبا تمهيدا لنقلها، تليها اللقطة الثانية المتوسطة لنفس الفلاح يعمل بين سيقان الزرع الاخضر وكأنه يخرج الحياة بهذا العمل من باطن الارض وكأنه هو نفسه السبب المباشر والواضح لخروج هذه الحياة من الأرض.

مجرد إنسان..

ثمة ملاحظة اساسية ايضا على اسلوبية النحاس في اختيار احجام وزوايا اللقطات وهي اننا لا نذكر الكثير من وجوه الشخصيات التي يقوم بتصويرها، اما لان اللقطات الأولى غالبا ما تكون قريبة من الأيدي أو عامة بعيدة عن الوجوه، وهي روح تجريدية ايضا، فالملامح تمنح المتلقى علاقة شبه شخصية مع الشخص الذي يتم تصويره ولكن الأبتعاد عن الملامح وتصوير الكيان الأنساني ككل يمنحنا هذا الشعور بأن من نراه ليس شخصا بعينه ربما نعرفه او لا نعرفه ولكنه مثلنا جميعا

(مجرد انسان).
وتتماثل اللقطة الأفتتاحية لشوا أبو أحمد مع مثيلاتها في "توشكى" ولكن مع حجم مختلف نسبيا وهو الحجم القريب أو اللقطة المتوسطة القريبة لرجل اسمر لا تستغرق غير ثوان ، يعقبها انتقال إلى يديه في نفس الحجم المتوسط الذي يتسع تدريجيا لنراه وهو يحصد محصولا من البصل بينما يتحرك بجانبه فأس تمسكه يد أخرى تقوم بأستخراج الحياة من الأرض، وتستعرض الكاميرا تدريجيا مع الانتقال تلت اب (استعراض رأسي) وتوسيع حجم الكادر لنرى لقطة مختصرة تكثف زمن الزرع والحصاد أو (العمل والحياة) كما يراهم النحاس. فها هي يد تزرع ويد تحصد في نفس اللقطة وكلاهما لأثنين من البشر الذين سوف يمثلون خلال الفيلم محور التوجه الأساسي.

الميلاد..
وفى فيلم "ناس 26 يوليو" يبدأ النحاس رؤيته عبر لقطات اولى سريعة جدا لا تستغرق ثوان على الشاشة لشارع 26 يوليو من جهة مستشفى الجلاء للولادة بينما الشارع مكتظ بالبشر والسيارات والعابرين ثم ينتقل سريعا من اللقطات الخارجية القصيرة جدا إلى اللقطة الأولى سينمائيا -بالمعنى الدرامي- وهي لقطة طفل مولود يبلغ من العمر ربما ساعات قليلة داخل المستشفى ثم تطول تلك اللقطة وتتوالى بعدها لقطات ثانية وثالثة لأستقبال هذا المخلوق الصغير الجميل الذي يمثل الانسان في اولى مراحل وجوده في الحياة -لحظة الميلاد- ليضعنا امام تهيئة نفسية وفكرية مفادها اننا لن نشاهد فقط فيلما محليا يصور أحد شوارع منطقة وسط البلد بمدينة القاهرة ولكنه ثمة ايضا فيلم داخل الفيلم يتحدث عن الانسان وعلاقته بالبيئة المحيطة به في اللحظة الراهنة –وقت أنتاج الفيلم وربما هي اللحظة الممتدة حتى الان عقب مرور 15 عاما على انتاجه- ولهذا بدأ النحاس رؤيته –كما هو مكتوب على التيترات- من لحظة الميلاد لكي يؤهلنا للرحلة المكثفة التي سوف نجتازها معه خلال دقائق الفيلم عبر شارع الحياة نفسها بالكثير من تفاصيله ومعطياته وصراعاته الغامضة.

إكساب الحياة..
وفي كلا الفيلمين "الحجر الحي" و"مبكى بلا حائط" وعلى الرغم من أن اللقطات الأولى لا تحتوي على الحضور الأنساني بشكل مباشر كما في التجارب الأخرى التي اشرنا إليها إلا أن الأنسان لا يغيب عن اللقطات التأسيسية للفيلم ككل وهي مجموعة اللقطات الاولى.
ففي الحجر الحي نرى الكاميرا تستعرض في احجام وزوايا مختلفة مجموعة من الأحجار الصامتة الراقدة عند قاعدة ابو الهول ثم تنتقل في تلك الحركة الأستعراضية إلى رجل يمسك بقادوم صلب وازميل حديدي يقوم بالدق على هذه

الحجارة وتكسيرها بشكل معين وكأنه يبث في موتها ورقودها وسكونها الحياة، أو وكأن النحاس يريد أن يقول لنا ان تلك الاحجار لم تكن لتكتسب الحياة لولا تلك الدقات التي تشبه النبضات المتدفقة في مسام الحجر وجوفه، والتي تعلن عن دبيب الحياة فيه كما سنراه فيما بعد خلال مجمل مشاهد الفيلم اثناء عملية نحت وتفتيت ونقش الحجر ليصبح ضاجا بالحياة.
وفي "مبكى بلا حائط" فأننا نمضى اكثر من نفس زمن الفيلم بعدد كبير من اللقطات الأستعراضية بأحجام وزوايا مختلفة لنرى ما تبقى من جيش ما عقب هزيمته-بالطبع نحن نعرف انه الجيش الاسرائيلي- ولكن غياب البشر او الانسان عن اللقطات والمشاهد طوال هذه المدة الزمنية من الفيلم يجعلنا نتساءل عنهم ليس من زاوية (أين هم البشر؟) ولكن من زاوية: لنتامل ماذا يفعل البشر او الأنسان حين يفكر في القتل والتدمير والقهر والأعتداء على حقوق الاخرين وارضهم؟ (مرة اخرى الانسان والارض والتاريخ).

3- المونتاج وصوت السرد

إذا كنت صانع أفلام وثائقية وأردت ان تستغني عن السلطة التي يمنحها لك التعليق الصوتي، والممرات السهلة التي يكفلها لك، كي تخاطب الحاسة الاكثر تفتحا واستعدادا لدى المتلقي، وهي حاسة السمع، فأنك بلا شك سوف تبحث عن صوت أخر للسرد وحاسة اخرى لمخاطبتها عبر هذا الصوت الأخر!
هنا يحضر المونتاج، ليس فقط كوسيلة تقنية لترتيب اللقطات والكادرات والمشاهد، ولكن كصوت اساسي للسرد في تجارب هاشم النحاس الذي كان استغناءه عن التعليق الصوتي عام 1972 عندما انجز "النيل ارزاق" مثار لدهشة وترقب واستنفار المتلقين وصناع الأفلام التسجيلية على حد سواء، في ذلك السياق الزمني الذي كان فيه التعليق الصوتي هو الوسيلة الأساسية للسرد والحكي وتقديم المعلومات وابراز الأهداف والقضايا التي يتناولها الفيلم.
ولما كان النحاس على ما يبدو يخطط بشكل ما إلى معالجة قضايا مغايرة عن تلك التي كانت سائدة او منتشرة في ذلك الوقت –وهو تخطيط مفترض ابرزته التجارب التالية للنيل ارزاق كما اشرنا- فكان عليه ان يبحث عن صوت سردي مغاير أيضا، وبالتالي اصبح التعامل مونتاجيا مع اللقطات والمشاهد الفيلمية اكثر حساسية ودقة وتركيزا وكثافة من التجارب التي سبقته، او حتى من تجارب معاصريه، وهو ما يمكن رصده الان عبر النماذج العشرة التي اشرنا إليها في بداية حديثنا، بل وحتى في التجارب التالية لها والتي تعامل فيها بشكل اساسي مع بيئات الفن التشكيلي والرسامين كجزء من دراسته للشخصية المصرية في مختلف تجلياتها.
صوت بصري..
في "النيل ارزاق" يمكن بسهولة ان نستمع إلى هذا الصوت (البصري) في السرد

عبر ترتيب اللقطات التي تصور طبيعة الارزاق المرتبطة بالنيل، بداية من الصيد ثم الزراعة ثم النقل النهري بمختلف انواعه، سواء نقل البضائع على الصنادل الحديثة او المراكب الشراعية أو نقل البشر عبر المعديات البدائية التي تستعمل السلاسل الحديدية.

هذا في المستوى الاول للسرد، اما في المستوى الثاني فأن ما نراه في هذه اللقطات هو عملية تكثيف للحضور الانساني في اشكال مختلفة، عبر قيمة العمل لتحقيق معنى للحياة، ثمة دوما تركيز على الأيدي التي تجدف في لقطات قريبة او التي ترفع الشادوف او تقوم بتحميل البضائع او تلقي بشبكة الصيد.

الأيدي كما سبق واشرنا هي احد الأيقونات السردية والبصرية في افلام النحاس وهو ما يتجلى بشكل اوضح وأكثر عمقا وتأثيرا في أفلامه التالية خاصة "في رحاب الحسين" و"خيامية" و"البئر" و"الناس والبحيرة" بالأضافة إلى (الأقدام).

ثمة عشرات اللقطات القريبة والمتوسطة التي يمكن رصدها للأقدام في مجمل تجارب النحاس، وكل من الأيدي والاقدام لهما دلالات مباشرة وواضحة لعنصرين اساسيين من عناصر تجلي الحياة عبر وجود الأنسان، وهما السعي والعمل (الأقدام رمز السعي والأيدي رمز العمل).

كثافة الزمن..

كذلك يمكن الوقوف على تعامل النحاس سرديا مع فكرة تكثيف الزمن سواء الزمن المادي او الزمن المعنوي -في شكله الفلسفي المفتوح- عبر رصد تتابع اللقطات والأحجام التي يقدمها في سياقات مثل تجسيد قيمة العمل الانساني في الحياة مع مرور الزمن، ففي "النيل ارزاق" يقوم بتقديم لقطة عامة لعربة كارو تسير محملة بحمولة من الطوب النئ المصنوع من طمي وماء النيل، تليها مباشرة لقطة عامة واسعة لعربة نقل حديثة بحمولة من الأحجار المنقولة عبر النيل من المحاجر إلى الشاطئ، فهنا يمكن أن نرصد التطور الزمني الواسع الذي يختصر ويكثف في لقطتين متتاليتين دون اي تدخل صوتي/ فوقي أو شرح او معلوماتية.

هذا على مستوى الزمن المادي، اما على مستوى الزمن المعنوي فيمكن ان نراه في تتابع لقطتين في الحجم المتوسط لفتى مراكبي يقوم بالتجديف في نشاط وهمة، ثم يقطع المخرج بنفس الحجم والزاوية على مراكبي عجوز يقوم بالتجديف بنفس النشاط والهمة، لنجد انفسنا أمام حالة تكيف زمني معنوية شديدة التأثير وعميقة المغزى، تلخص لنا فكرة أن جزء من قيمة الانسان كصانع للحياة أنه يظل يعمل طوال حياته منذ سن الفتوة حتى الشيخوخة طالما كان قادرا على العمل (والتجديف).

وفي فيلم "خيامية" تنتقل الكاميرا سواء في لقطات واحدة طويلة او في لقطات متتالية بأحجام قريبة ومتوسطة ما بين اصابع وايدي فناني الخيامية وبين الخامات التي يعملون بها او فيها، حيث يرصد هذا التتابع البصري تلك العلاقة الجدلية ما

بين الصانع او الخالق (للفن) وبين مادة الخلق التي ينفخ فيها من روحه وأفكاره.
وفي فيلم "سيوة سيرة الأنسان والارض والتاريخ" نرى الأنسان خلال لقطات الفيلم يحتل مركز ثقل الكادر او محوره الأساسي سواء بكتلته الكاملة أو بأحد اعضائه –الايدي والارجل كما سبق واشرنا- ومع تتابع اللقطات والمشاهد لمختلف التفاصيل الحياتية والعملية لهذا المجتمع نكتشف اننا أمام بناء سردي عام يشكل رؤية عميقة لهذا المجتمع، فالمشاهد الاولى عبارة عن لقطات كثيرة لأنسان هذه الأرض وهو يعمل سواء في الزراعة او الصناعات المرتبطة بها، ثم تدريجيا ينتقل بنا النحاس إلى الأنسان وهو يتزوج ويقيم اسرة ثم الانسان وقد انجب (في استثناء سردي غير اعتيادي بالنسبة لاعمال النحاس حيث نسمع صوت احد الشخصيات من داخل الفيلم يتحدث عن ابنائه ودراستهم وعملهم)، ثم نسمع صوت اخر يتحدث عن العلاقات الأجتماعية بين ابناء المكان وغياب نسبة الجرائم، كل هذا من خلال تتابع بنائي دقيق يتسم بالتنظيم الشديد (العمل ثم الزواج ثم الأسرة) لتتجسد امامنا ماهية فكرة التاريخ بالنسبة لهاشم النحاس فالتاريخ ليس مجرد الأثار القديمة ولا بقايا الأولين ولكن التاريخ كائن حي يتشكل عبر مسيرة الأنسان فوق الأرض وبثه للحياة فيها.

سرد الحضارة..

في فيلم سيوة نحن امام نموذج للمجتمع الطوباوي الذي تتحقق فيه قيم العمل والعدالة والاخلاص وصفاء النية وذلك مع انتقال السرد من الفرد العامل إلى الزواج (في مشاهد الفرح السيوي الجميل) إلى الأسرة ثم المجتمع ككل كما في مشاهد مائدة الطعام الأرضية الطويلة، التي يتم فيها تصوير عملية اعداد الفتة بالتعاون ما بين الجميع في نقل الاطباق، وتفتيت الخبز وسقايته بالشوربة، ثم تناول الطعام مجتمعين، وذلك عبر توظيف تتابع لقطات ما بين المتوسط والقريب والواسع وحركة كاميرا استعراضية تتابع امتداد اطباق الاكل لمسافة طويلة في عمق الكادر.
هذا التتابع المونتاجي والبناء السردي هو دلالة على الحضارة ككل وما تمثله من نماذج حية في هذه المجتمعات (المتقدمة) انسانيا رغم بساطة الحياة، وعدم وجود طفرة تكنولوجية باستثناء (التكنولوجيا التراثية) الموروثة والمدعومة بجهد وعمل مستمر، مثلها مثل كل الصناعات المرتبطة بعملية زرع وحصاد التمور والجريد وصناعة الحصر والأواني منها، في لقطات لا يغيب فيها العنصر البشري ولا يتدخل صوت معلوماتي يتحدث عن الصناعات اليدوية بشكل سياحي أو يرصد اعتماد المكان على روافد اقتصادية مرتبطة بالتمر، فالأنسان هو محور اهتمام النحاس وليس الأرقام والأحصائيات.

الحكي بالصورة..

من ابرز الاستخدامات الأسلوبية الواضحة للصوت البصري سرديا في أفلام النحاس هو تتابع اللقطات المكثف والقصير في مقطع من فيلم "ناس 26 يوليو"، حيث نرى لقطة زوم عامة لماسح أحذية يجلس بجانب عربة الدورية الخاصة

بالشرطة، ويقوم بمسح احذية الضباط الجالسين في السيارة والتي تقف في منتصف الطريق رغم زحام هذه المنطقة من الشارع، ويقوم النحاس بقطع اللقطة لنرى لقطة اخرى عامة لأمين شرطة يقوم بأيقاق تاكسي واخراج مواطن منه -والذي كان جالسا بجانب السائق- ليجلس الامين بجانب السائق ويجلس المواطن مستسلما في الخلف خانعا، ثم ينتقل السرد مرة اخرى إلى سيارة الشرطة التي لا تزال تقف وبجانبها يجلس ماسح الأحذية، ومن تلك اللقطة يتسع الكادر في زووم اوت متخذا السيارة وماسح الأحذية نقطة انطلاق إلى مشهد أعم واشمل هو مشهد الشارع ككل، مذدحم بالحرارة وشمس الظهيرة والسيارات ووسائل النقل لتصبح هذه المتتالية الصغيرة من ثلاث لقطات نقدا سياسيا واجتماعيا مكثفا عن علاقة السلطة بالمواطن والأنسان، وهي واحدة من المحاور التي يتناولها فيلم "26 يوليو" والذي تقوم فكرته على تشريح مجتمع ما عبر رصد شارع حيوي لواحد من شوارع وسط المدينة، اعتمادا على رصد صورة الأنسان في هذا المجتمع وقيمة وجوده وحقيقة وضعه.
وفي الدقائق الأربعة الأخيرة من فيلم "في رحاب الحسين" يلخص النحاس عبر تتابع اللقطات من العام إلى المتوسط إلى القريب وزوايا مختلفة وحركة متابعة من الكاميرا كيف يكثف المكان تفاصيل علاقة الأنسان بالحياة والسماء على حد سواء، وذلك عبر فكرة الغذاء، فينتقل من لقطة عامة واسعة جدا لميدان المشهد الحسيني إلى لقطة عامة من زاوية علوية لموائد المطاعم التي تقدم مأكولات شهية يجتمع حولها مرتادي المكان إلى لقطة قريبة لسيخ كفتة يتم اعداده على النار، إلى فطاطري يقوم باعداد فطيرة، في دلالات واضحة عن مسألة (غذاء الجسد) ومتعة الحياة في مختلف الطبقات (من يأكلون اللحم ومن ياكلون الفطير الاقل سعرا) ثم ينتقل بنا المونتاج إلى جلسة ذكر وقراءة قرآن مع اصوت تحتشد بالذكر الجماعي (غذاء الروح) وتستمر معنا لقطات حضرة الذكر والطواف حول المقام الحسيني إلى أن يخلو الكادر في اللقطات الاخيرة من أي اثر للبشر ويظل المقام بمفرده في الكادر، لا كرمز ديني ولكن في دلالة على الايمان والطهارة والقيم السامية التي ينبع منها ويتمحور حولها كل ما شاهدناه من حرف وفنون وصناعات في منطقة الحسين وخان الخليلي والصاغة، بالأضافة إلى مساحات الاكل والنزهة واللقاء. كل هذا يرتبط بشكل مباشر او غير مباشر بقيم الأيمان والسمو الانساني التي لا غني عنها لأستمرار الحياة بشكل راق ومتحضر والتي اذا غابت -كما غابت الان- يمكن ان ندرك حجم التردي والفساد والفشل الذي يمكن أن يصيب اي مجتمع.

اللقطة-الزمن..

تبقى الأشارة إلى ان فكرة تكثيف الزمن المعنوي التي اشرنا إليها في حديثنا عن اسلوب تعامل النحاس مع الزمن في أفلامه تتجلى في اكثر من موضع في أفلامه، فكما راينا تلك الانتقالات من الفتى المراكبي إلى المراكبي العجوز تتجلى تلك الانتقالات بشكل مشابه تكنيكيا ولكنه مغاير في دلالاته الزمنية في تجارب مثل

"خيامية" على سبيل المثال حيث يأتي الأنتقال من الأسطى العجوز الذي يقوم بتطريز القماش إلى الشاب الاحدث سنا وهو يقوم بنفس العمل دلالة على العلاقة ما بين الاجيال وانتقال فن الخيامية وحرفته من جيل لجيل، هكذا في لقطة واحدة وعبر حركة كاميرا بان يمين بطيئة يمر زمن كامل وتكثف دلالة عميقة، دون حاجة إلى شرح صوتي أو تعليق معلوماتي عن التواصل بين الاجيال في اطار هذه الصناعة التراثية الأصيلة وذلك من ناحية، ومن ناحية اخرى في تأكيد على فكرة الأستمرارية الأنسانية من جيل إلى جيل والتي تكفل استمرار الحياة وتدفقها في الوجود، ولهذا لم يقم النحاس على سبيل المثال بالقطع ما بين العجوز والشاب ولكنه صورهم في لقطة واحدة ممتدة استعراضية ليؤكد على قيمة التواصل والأستمرارية دون انقطاع/قطع مونتاجي.

4- أصوات

ماذا فعل هاشم النحاس عندما استغنى عن التعليق الصوتي منذ اول أفلامه عام 72؟ اشرنا في الفقرات السابقة إلى اعتماد النحاس على بث صوت سردي مغاير عبر الصورة وتتابع اللقطات وايقاع الزمن وحركة الكاميرا، ولكن ليس معنى هذا ان النحاس استغنى كلية عن شريط الصوت أو الأصوات التي يمكن ان تشكل ملامح مساعدة أو اساسية في عملية السرد وطرح الرؤية الفيلمية والأنسانية في تجاربه.

موسيقى الصفيح..

لقد افسح استغناء النحاس عن التعليق الصوتي شريط الصوت لعناصر اخرى، على رأسها الأصوات الطبيعية والموسيقى وأغنيات الصيد والحصاد والحدو لتصبح ايقونات مميزة تلمع في سمع المتلقي، وتقوم بدور رئيسي في رسم صورة ذهنية وشعورية للبيئات والموضوعات التي يتناولها، وعلى رأسها بالطبع موضوعه الأثير الانسان والحياة.

يمكن ان نبدأ رصدنا لقوة شريط لصوت لدى النحاس وطبيعته المؤثرة من "الناس والبحيرة" الذي منذ بداية العناوين وقبل أن تظهر أي لقطة على الشاشة نستمع إلى صوت ايقاعي مميز من طرقات الخشب والصفيح، وذلك في هارمونية ايقاعية ذات حلاوة موسيقية، وكأنما هي من عزف فرقة محترفة، ويستمر معنا الصوت الأيقاعي خلال العديد من لقطات الفيلم، يخفت احيانا ويختفي لتحل محله موسيقى تصويرية عبارة عن تقاسيم صولو على القانون، تبدأ في الانطلاق صوتيا مصحابة لعملية غزل الشباك واصلاحها، والتي تتم بأصابع خبيرة نراها في لقطات قريبة ومتوسطة لتصبح الانامل والأصابع التي نراها تقوم بالغزل على انغام القانون كأنها تقوم بالعزف لا بالغزل واصلاح التالف والممزق من الشباك اثر كل عملية صيد في البحيرة.

ويظل النحاس محتفظا بماهية الصوت الايقاعي الذي بدأ به شريط الصوت إلى

منتصف الفيلم، ليكشف لنا عن ان تلك الأيقاعات المحفزة والممتعة ما هي إلا معزوفة بدائية تلقائية وفطرية جدا يقوم بها (ناس البحيرة) لتحفيز الاسماك على الحركة في القاع والاتجاه ناحية الشباك المفرودة هنا وهناك لتكتمل عملية الصيد.
وبالأضافة إلى تلك المقطوعة الأيقاعية وتقاسيم القانون التي تنقل لنا عزف الأنامل على الشباك ياخذنا الثلث الأخير من الفيلم صوتيا مع غناء فردي لاحد الصيادين الذي يغني اغنية صيد تراثية بصوت عميق، ويجيبه في الخلفية كورس متناسق، لنستمع مرة أخرى إلى الأنسان حاضر في شريط الصوت (بصوته)، وهو اختيار يدعم فرضيتنا، فلم يختم النحاس الفيلم بالموسيقى صوتيا ولكن بصوت غناء انساني جميل ومتفرد.

عزف ليس منفرد..

وفي "خيامية" نلاحظ استخدام النحاس لنفس الأسلوب الموسيقي في شريط الصوت، وهو المعزوفات الفردية على القانون والتي تمنحنا نفس الشعور بعزف انامل واصابع صناع الخيامية، وتمنح عملية التطريز والقص وزخرفة الأقمشة عمقا فنيا وانسانيا جميلا وراقيا يدل على مدى ابداع الانسان وقدرته على بث الحياة في القماش الصامت، دون أن يجنح النحاس إلى اي تعليق صوتي عن انواع الاقمشة المستخدمة او طبيعتها او من اين تأتي وهل هي محلية ام مستوردة! لاننا لسنا امام فيلم معلوماتي ولكنها رؤية لا علاقة لها بالنظرة السياحية أو حتى الاقتصادية لصناعة الخيامية، رؤية عن خيال الانسان الذي يعمل من اجل ان يكسو الحياة بمظهر اكثر بريقا ومتعة.
وفي "البئر" يتحول اسلوب النحاس على مستوى شريط الصوت إلى توظيف اصوات الرياح والهواء، والذي يلازمنا كمؤثر صوتي طبيعي في الكثير من مشاهد ولقطات الفيلم لأعطاء الاحساس بالخلاء والأتساع والوحدة، ولكن رغم هذا الخلاء والأتساع (في بيئة صحراوية جافة وقاسية) يظل الانسان يعمل كما نشاهده في مجمل لقطات الفيلم ليملاء هذا الفراغ (الصوتي) بمختلف مظاهر الحياة.
وفي "البئر" تحديدا يبدو ثمة بناء اكثر تعقيدا في شريط الصوت من مجرد استخدام اصوات الرياح، فالنحاس يبدأ بصوت الرياح ثم يضيف إليه الاصوات الطبيعية لحركة الأنسان في تلك البيئة، وهي اصوات شديدة الخصوصية لكنها حميمية ومؤثرة في نفس الوقت، مثل صوت تدفق اللبن من ضرح البقرة أثناء حلبها وأصوات الغنم والماعز في القطعان الصغيرة التي يتم تربيتها في الحظائر البدائية، واصوات سير الاقدام على الرمال والحصى لنقل الماء من البئر في دلاء، ثم تدريجيا يضيف النحاس طبقة صوتية جديدة -تراك صوت بالمصطلح السينمائي- عبارة عن اغنية تراثية تشبه اغاني (حدو الأبل) -بحكم كونها بيئة صحراوية بالطبع- هذا الغناء كما في "الناس والبحيرة" يأتي بصوت فردي ولكن دون كورس يجيبه هذه المرة، أنه صوت الأنسان الي يملاء فراغات هذه الحياة في تلك المنطقة

البعيدة والذي يصنع الحياة بعمله ووجوده.
تدريجيا نجد انفسنا نستمع إلى شرط صوت مكون من ثلاث طبقات متناسقة وعميقة ومكملة للقطات والمشاهد، وهي صوت الرياح وأصوات الأنسان في عمله وحركته داخل البيئة ثم صوت غنائه الذي يدل على أن الفنون لا تنفصل عن العمل في كل التفاصيل الحياتية.

صور صوتية..
وكما سبق واشرنا ان توالي الصورة يشكل (صوت بصري) خاص في تجارب النحاس وبالتالي يمكن ان نعتبر أن طبقات الأصوات (صورة صوتية) أو على حد قول المخرج الفرنسي الكبير "روبير بريسون" في كتابه "ملاحظات في السينماتوغرافيا" ***(أن صفير قاطرة يستدعي إلى الذهن محطات قطارات باكلمها)*** اي أن الاصوات البسيطة الموظفة بشكل جيد يمكن أن تستدعي صورا كاملة للذهن تساهم في تدعيم الصورة المرئية على الشاشة واستكمال تاثيرا وعمقها في نفسية المتلقي.
وبنفس البناء الصوتي المركب يتعامل النحاس مع شريط صوت "في رحاب الحسين" حيث يبدأ بالأصوات الطبيعية لأحدى جلسات عقد القران (دلالة على توهج الحياة وبدايتها الجميلة) وصوت المآذون وهو يتلو احكام القران الشرعية، ثم ينتقل إلى الاصوات الطبيعية للاماكن المحيطة بميدان المشهد الحسيني، ثم تدخل تدريجيا اصوات مجموعة من المنشدين والرجال في حلقات الذكر تستمر معنا تقريبا طوال لقطات الفيلم ولا تغيب إلا نادرا.
ومع انتقال اللقطات والمشاهد لتصوير الحرف والفنون والصناعات التراثية الموجودة في رحاب المشهد الحسيني ومنطقة خان الخليلي والصاغة، لا تغيب اصوات الانشاد والحضرة والذكر، لتجتمع عناصر العمل والأيمان وتتجلى بشكل واضح عبر الصورة (عمليات الحفر على النحاس والتكفيت وأشغال الأرابيسك والصدف بأصواتها المميزة مصحوبة بأصوات الذكر والانشاد في خليط صوتي متناغم ومتداخل بشكل هارموني رائع ومحفز للذهن والمشاعر).
أخيرا ثمة ملاحظة عامة يمكن ان نسوقها عن مجمل تجارب هاشم النحاس فيما يخص التعامل مع شريط الصوت وهو حضور الغناء التراثي او الأنشاد في معظم الأفلام التي قدمها خاصة عن البيئات البعيدة عن الحضر (قرية- بحيرة) ويمكن ان نرصد هذا بسهولة في افلام "سيوة" و"توشكى" و"في رحاب الحسين" و"الناس والبحيرة" و"البئر" و"خيامية" وغالبا لا يكون هذا التوظيف من باب النظرة السياحية، بل هو توظيف دقيق للفنون الأنسانية المرتبطة بوجود الأنسان في تلك البقعة من العالم وكيف تعبر هذه الفنون ممثلة في الغناء عن علاقته بالحياة والوجود والايمان وقيمة العمل.

5- المرأة نصف الفيلم

قد يبدو توصيف الأنسان في أفلام النحاس توصيفا عموميا يحمل قدر من التجريد المقصود، لكن لا يعني هذا أن النحاس رغم شمولية النظرة التي يتعامل بها مع الأنسان في أفلامه لا يولي اهتماما برصد الشكل الأجتماعي والعلاقات الأنسانية في طورها الأول (رجل وامرأة) لا بصورة عاطفية أو بعيدا عن النمطية العاطفية التقليدية، إلى أفق عاطفي أكثر رحابة وعمقا.
يمثل حضور المرأة في أفلام النحاس خيطا أساسيا من خيوط السرد على مستوى الأسلوب البصري أو المكان الدرامي أو قراءة الواقع، وحتى تحليل الموروث والوقوف على أحد أعمدة البيئات والمجتمعات المصرية المختلفة، التي طاف بها في محاولته تفكيك وقراءة الشخصية المصرية.
ربما لا يكون لوجود اسم فريال كامل (الكاتبة والمخرجة) رفيقة درب النحاس كصاحبة فكرة الفيلم الأول "النيل ارزاق" صلة مباشرة أو جذور واضحة تخص أسلوب النحاس في التعامل مع المرأة في أفلامه، لكنها اشارة تعكس بلا شك قدرا من الأيمان والتشبع بالمرأة على مستويات كثيرة، ربطت ما بين الفيلم الذي يحتوي على أغلب الجينات الأساسية في رحلة النحاس وبين رفيقة الدرب التي كانت صاحبة الفكرة وملهمة التجربة.

يد امرأة..

في النيل أرزاق وتحديدا في اللقطة الثالثة مباشرة من الفيلم نشاهد يدا امرأة تقوم بالتجديف –في لقطة قريبة- تليها لقطة متوسطة لوجهها وعينيها اللتان تنطقان بالجلد والصبر والهمة.
كما سبق وأشرنا فإن النحاس يحكي عبر تتابع اللقطات، وليس الحكاية التقليدية هي التي تهمه ولكن ما وراء الحكاية نفسه، وبالتالي فعندما يبدأ الفيلم بقطة قريبة للماء تليها لقطة لصياد/ رجل يعمل في النيل تليه مباشرة لقطة لمرأة تعمل هي الأخرى فليس هذا بترتيب عشوائي لكنه قصدية تخص التمهيد الأجتماعي والأنساني للفيلم، وعلى عكس ما يتصور البعض من أن أفلام النحاس لا تحتوي على تحليل أجتماعي فإن هذا النوع من تتابع اللقطات والذي سوف يتكرر كثيرا في أفلامه التالية، خاصة فيما يتعلق بظهور المرأة في الأفلام، يعكس أهتمام كبير بتحليل وضع المرأة في المجتمعات التي يقوم بتصويرها وبيات مدى اعتماد هذه المجتمعات عليها في مختلف الأنشطة وفي نفس الوقت رصد حجم المسؤليات التي تقع عليها من أجل استمرارية وتطور هذه المجتمعات سواء كان مجتمعات مائية أو صحراوية أو بدوية أو حتى مدنية.
إن أهتمام النحاس بوضع المرأة (العاملة) على المركب في نشاط بدني مرهق يحمل

مسؤلية حساسة مثل التجديف يختصر كثيرا ما يمكن أن يقال عن أهمية ووضع المرأة في الثقافة المصرية الأصلية والشعبية –والتي تختلف كثيرا عن وضعها في المجتمعات البدوية الصحراوية من خارج حدود الدولة المصرية القديمة والتي جاءت منها نظرات دخيلة للمرأة عبر سياقات التفسير الديني الضيق للنصوص والنواهي-.

نصف البيئة..

هنا المرأة نصف المجتمع بشكل لا يقبل الجدل، لقطة للبيئة تليها لقطة للرجل تليها لقطة لامرأة في وضعية عمل وجهد وليس في وضعية استرخاء او انتظار أو استمتاع بجهد.

في نهاية اللقطة الثالثة من النيل ارزاق تلوح من المرأة نظرة إلى أسفل، لنرى في اللقطة الرابعة طفلا يتشبث بها كي يحافظ على توازنه فوق سطح المركب.

تتابع اللقطات إذن من الأولى للرابعة يقدم لنا اسرة مصرية تعيش على سطح النيل تمارس مهنة مرتبطة بالماء وتتوزع فيها اداور الحياة بين رجل وامرأة وطفل هو رمز المستقبل والقادم ووريث هذه البيئة.

ولا تقتصر تلك اللقطة على دلالات المستقبل أو الأسرة فقط، ولكن تكثف ايضا من مفهوم الأرزاق، فالرجل يعمل في النيل من اجل الرزق- طعام مال- والمرأة التي تعمل هي الأخرى، هي في حد ذاتها رزق لهذا الرزق بالمساعدة والعون من الناحية الأجتماعية والجمال والجسد من الناحية العاطفية، ثم يلي ذلك الطفل الذي يعتبر ايضا في الثقافة المصرية رزق وسند محفوظ للأيام القادمة.

كذلك تمتد دلالات اللقطة الخاصة بالطفل المتشبث بأمه إلى استكمال اشارات اللقطة السابقة للأم التي تقوم بالتجديف، فمسؤليات المرأة في هذا النوع من المجتمع تتجاوز مسؤليات الرجل، وتتشعب وتتعدد تفاصيلها واغرضها، هذه التشعبات والتفاصيل والسياقات الأجتماعية والأنسانية سوف تظهر خلال اللقطات القادمة ولكن يأتي التمهيد الرئيسي لها عبر لقطة الطفل المتشبث بأمه محافظا على توزانه- المادي والمعنوي في نفس الوقت- ونظرة الأم في اللقطة السابقة وهي تنظر لأسفل- وكعادة النحاس يضع لنا النتيجة قبل السبب من أجل ازكاء الحكي البصري ودفعه للأمام بشكل محفز- أما ملخص هذه العلاقة وكثافتها العاطفية والاجتماعية تتمثل في ابتسامة الأم في اللقطة الخامسة من الفيلم وهي راضية مطمئنة لوجود ابنها إلى جانبها، ومداعبة للطفل في نفس الوقت في مقابل احتياجه المادي والمعنوي لها من ناحية، وكخلاصة مبدئية لطبيعة المهام الأجتماعية والأنسانية الموكلة إليها والتي تمارسها بسلاسة شديدة بينما تؤدي عمل بدني مرهق ومسؤول.

هكذا يشكل النحاس من خلال اللقطات الخمس الأولى من الفيلم طبيعة العالم الذي سوف يتحرك فيه على المستوى الأجتماعي والأنساني الأنثربولوجي، ليس الأنسان في اعمال النحاس هو الفرد/الرجل بل هو الكيان كله، الرجل والمرأة والطفل،

الأسرة كلها التي تمثل النواة التأسيسية ليس فقط للمجتمع ولكن للعالم ككل، فلا حياة طبيعية بدون أسرة مهما أختلف شكل هذه الأسرة، والأسرة هي أكثر الأشكال الأجتماعية التي يمكن من خلالها رصد ملامح أي حضارة أو بيئة ومعرفة خصال هذه البيئة وارتباطها بنشاط الأنسان وأسلوب حياته ومصادر قوته ومصارف ذكاءه وجهده وقوته.

الباطن والظاهر..

خلال سياقات النيل ارزاق البصرية تظهر المرأة في لقطات كثيرة كجزء من العوالم المرتبطة بالنيل ومفهوم الأرزاق، ولكن تستمر معنا هذه الأسرة تحديدا خلال مجموعة لقطات تعكس مجمل يومها داخل البيئة (النيلية) التي تعيش فيها.

وفيما بعد ايضا سوف تصبح الأسرة جزء اساسي من لبنات السرد ومكونات الموضوع والمضمون في أفلام النحاس عن الأنسان المصري بل وسوف يظهر هذا في العناوين مثل فيلم (شوا ابو أحمد- يوم في حياة اسرة ريفية) وكذلك الأسرة البدوية التي سوف نراها بدون تحديد معنون كما في (البئر).

يعود النحاس في سياق الحكي المبطن داخل النيل ارازاق إلى تقديم ترتيب عكسي للقطات البداية على اعتبار أن حياة الأسرة (النيلية) تحتوي على زخم وشعوري وحركة داخلية متغيرة وحيوية، لنرى تتابع يبدأ من لقطة قريبة لامرأة الصياد وهي تقوم بربط شباك الصيد حول قدمها من أجل اصلاح خيوطها، تليها لقطة متوسطة لطفل ينتظر الطعام، ثم تليها لقطة متوسطة كبيرة للرجال وهم يعدون الشباك للصيد.

اختيار الاحجام في التتابع واضح بالطبع، فالصورة تبدأ من الأقرب إلى الأوسع، ومن قدم المرأة العاملة ويدها التي تربط الشباك حولها مرورا بالطفل الذي ينتظر الرزق الذي سوف يأتي من إلقاء الرجال للشباك في الماء من أجل الصيد.

ولا يقصر النحاس ارتباط الأطفال بلقطات الأمهات فقط، بل نجد لقطة أخرى لطفل يبكي على سطح المركب بينما تحاول أمه أنه تداعبه، وفي اللقطة التالية مباشرة نفس الطفل يجلس مع اباه على طرف المركب يراقبه ويأتنس به.

مثل هذه التتابعات تعكس نظرة أجتماعية لا نسوية، تحيط بالبيئة وبطبيعتها علما ولا تنحاز إلى نوع معين، كل حسب موقعه البيئي سواء كان رجل أو امرأة، وتعكس ايضا لماذا تستمر هذه الانماط الأجتماعية في بيئات بدائية كبيئة المركب النيلي، لأنه رغم الوضع الأقتصادي المتواضع جدا، ورزق (اليوم بيوم) إلا أن المشاركة والتفاعل وتوزع المسؤليات بين الرجل والمرأة سبب رئيسي في استمرار هذه البيئة ربما منذ آلاف السنين على أعتبار أن مهنة الصيد خاصة والبيئة النيلية عامة هي بيئة قديمة قدم النيل في أرض مصر.

الأيقونة..

من اشهر التتابعات المونتاجية في النيل ارزاق الذي يخص الحكي عن المرأة في البيئة المصرية (النيلية) هو التتابع الخاص بالانتقال ما بين الفتاة التي تأكل السمك في المطعم إلى لقطة المرأة (زوجة الصياد) وهي تلق ابنها فردة من ثديها وتحمله بيد بينما يدها الأخرى تحرك المجداف وهي تعبيرية راقية تحتوي على تكثيف شعري هائل.

الأنتقال ما بين وجه الفتاة الجميلة التي تنتمي لطبقة اجتماعية مغايرة عن طبقة زوجة الصياد يحتوي بالطبع على نظرة أجتماعية واضحة لطبيعة الطبقات التي تتعامل مع البيئة النيلية خاصة أن كلاهما يرتبطان عبر عنصر (السمك) الذي تساعد زوجة الصياد في عملية صيده من النيل بينما تأكله الفتاة الجميلة، وهو أحد اشكال الأرزاق التي يرتبط بها النيل.

ولكن إعادة تفتيت العاطفية السردية خلف المشهد يجعلنا نكتشف أن ثمة محاولة من النحاس لتقديم منحوتة ايقونية تخص نظرته إلى المرأة المصرية ووضعها المقدس مصدر من مصادر الحياة في البيئة التي يتعامل معها بالرصد والتحليل.

بالطبع لا يمكن انكار تأثر النحاس بأيقونة العذراء والمسيح الطفل التي تعتبر جين بصري وتراثي وأجتماعي ونفسي متأصل في الثقافة المصرية، وبالمقارنة والمقاربة البصرية بين ايقونة العذراء والمسيح الطفل سوف نجد تشابه كبير بينها وبين لقطة زوجة الصياد التي تحمل الأبن بذراع واحد وهو يحتضن ثديها النابض بالحياة والعامر بالرزق بينما باليد الأخرى تقوم بالتجديف مؤدية دورها في صناعة العالم.

هذه اللقطة تحديدا سوف تتكرر فيما بعد في الكثير من أفلام النحاس، وكأنها علامة بصرية تخصه وتخص وضع المرأة أو العاطفة السردية التي يحرص على أن تكثف نظرته إلى المرأة في البيئات المختلفة التي ينتقل ما بينها.

الأم المقدسة..

سوف نلاحظ ايضا أن النحاس يقرن ما بين حضور المرأة وبين الأطفال في سياق بصري واحد، وكأن حضور أحدهم لا يكتمل إلا بالأخر، وكأنهما عنصر واحد مرتبط ومترابط عضويا ومعنويا بالأضافة إلى الرابطة الجسدية والأجتماعية، ويمكن ان نرصد هذا بسهولة في النيل ارزاق عندما يقطع النحاس بين تتابع لقطات الرجل والشادوف (التتابع الخاص بعملية نقل الماء من النيل إلى أرض زراعية أكثر ارتفاعا) وبين لقطات قصيرة لزوجة الصياد وهي تداعب طفلها وتضحك معه، حيث يبدو هذا التقاطع بين ملامح الرجل المتجهمة الصارمة في العمل وبين ملامح المرأة وطفلها الضاحكة العابثة هو توليفة حياتية ونفسية لطبيعة الحياة في تلك البيئة النيلية وذلك المجتمع الذي يمتزج فيه العمل بالحياة التي تختصرها مداعبة امرأة بسيطة لطفلها الصغير مفتاح المستقبل.

وإذا كانت بداية الفيلم مع لقطات للماء ورجل يستخرج منه رزقه إلا أن نهايته تصل لذروتها عند لقطة المرأة وطفلها الذي ارضعته وقد شبع وارتوى وجلس بجانبها يساعدها في التجديف بشكل رمزي إلى أن ينتهي الفيلم على لقطة قريبة من الطفل (مفتاح المستقبل) بينما صوت التجديف الذي تمارسه المرأة مستمر وهي نهاية غاية في العذوبة وذات دلالة أجتماعية وأنسانية واضحة تخص أيضا نظرة النحاس للمرأة (فلم ينتهي الفيلم على الرجل/الصياد والطفل ولكن على المرأة/الأم وطفلها).

يمكن كذلك ملاحظة أن جزء من تعبيرية هاشم النحاس عن مرور الزمن أو تجدد الحياة مرتبط ارتباط اساسي بحضور الأطفال فعلى سبيل المثال في (الناس والبحيرة) وفي تتابع لقطات تناول الطعام خلال الظهيرة عند الأستراحة من الصيد، نجد النحاس يقدم لنا لقطة قريبة لرجل يأكل تليها لقطة بنفس الحجم لطفل يأكل مع الكبار، هنا تدرج عكسي في الزمن لا يخص فكرة أن الأنسان يكبر من الطفولة للرجولة، ولكن التدرج العكسي غالبا ما يعني استمرارية حياة الأنسان، فكلما كبر وبلغ مبلغا من العمر فإن الحياة لا تتوقف عنده بل تستمر بعده ليعود طفلا مرة أخرى ويتعلم ويكبر وهكذا.

في فيلم البئر وهو ثالث أفلام النحاس بعد النيل ارزاق والناس والبحيرة يتخذ هذا التسجيلي المفكر نفس الموقف الذي اتخذه من المرأة في النيل ارزاق حين يقدمها في اللقطات التمهيدية الأولى للبيئة (وهي هنا البيئة الصحراوية) حيث تحضر المرأة في ثاني لقطات الفيلم مباشرة بعد اللقطة الأولى للرجل الذي يتوضأ.

يبدو تتابع اللقطات التأسيسية للفيلم كالتالي: لقطة قريبة لرجل يتوضأ ثم لقطة قريبة لامرأة تقوم بحلب ضرع جاموسة ثم لقطة قريبة ليد المرأة تجذب صنابير اللبن من الضرع كأن يد المرأة تخرج الحياة ماء الحياة (ثمة هرمونية فلسفية واضحة بين انسياب الماء على يد الرجل اثناء الوضوء في اللقطة الاولى وخروج اللبن السائل من الشرع الخصب في اللقطة الثالثة).

ثم يضع النحاس في اللقطة الرابعة مباشرة من الفيلم ايقونته التي تشكلت مع النيل ارزاق حيث نرى المرأة تمسك بطفل في يدها وفي اليد الأخرى تحمل وعاء اللبن الطازج عقب حلبه لتذكرنا تلك الأيقونة بذات اللقطة التي سبق وأن اشرنا لها في النيل ارزاق (زوجة الصياد التي ترضع ابنها ممسكة اياه بيدها وباليد الأخرى تقوم بالتجديف).

ديموقراطية اللقطة..

ان اللبن والطفل عنصران اساسيان في الكثير من أفلام النحاس، عنصران يقترنان بنظرته إلى الحياة والأنسان وهما عنصران لا يجتمعان إلا في كل ما هو انثوي بالمناسبة سواء كان بشرا أو حيوانا، ويؤكد النحاس على ذلك بلقطة لعجل صغير يقترب لكي يرضع من أمه بعد أن انتهت المرأة من حلبها وذلك استكمالا للأختفاء بالمؤنث في فيلم يتحدث عن بيئة بدائية تجسد حجم المسؤلية العاطفية والبدنية على

أكتاف الأناث وصدروهن وضروعهن.
ان ايقونية المرأة التي تتحرك بين قوسي الماء واللبن كما في البئر والنيل تصنع لوحة حية نابضة مفعمة بالدلالات الشعرية والأجتماعية والأنسانية على حد سواء، وبسلاسة شديدة وبدون افتعال أو ادعاء يقدمها النحاس في أفلامه على اعتبار أنها لقطة حية من البيئة ولكن تكرارها في الأفلام يعني انها زاوية للنظر إلى الحياة وليست مجرد صورة على كارت بوستال.
في البئر تبدو ديموقراطية اللقطات الموزعة بين العناصر الذكورية والانثوية، لقطات كثيرة يبدو التوقف امامها اقرب للتوقف أمام لوحة تشكلها مخيلة الطبيعة وتلتقطها عدسة الفنان، طفلة صغيرة تقف وحولها الأبقار بينما في الخلف الكثبان الرملية ذات النتف العشبية والسماء الواسعة فوقهم وكأننا أمام رحلة للكاميرا عبر الزمن لألتقاط صورة منذ آلاف السنين حين وطأ الأنسان الأرض وشكل الأسرة الأولى، تماما مثل لقطة زوجة الصياد التي تتكرر منذ آلاف السنين على صفحة النيل.
في تلك البيئة البدوية تتكفل المرأة بصناعة الصباح كما يصورها المخرج وهي تقوم بانضاج الخبر أمام الفرن، وكما سبق واشرنا فإن لقطات المرأة غالبا ما تقترن بوجود طفل، حيث نراها وهي تخرج الخبز بالرحاية من الفرن لتضعه أمام طفلها الذي يذاكر، وكأنها ذات المرأة التي تمسك الطفل بيد والمجداف بيد أخرى، بل أن وجود الرحاية في يد المرأة البدوية امام الفرن يذكرنا فعليا بالجداف في يد زوجة الصياد في النيل ارزاق.
ولو أننا قمنا بالمقارنة بين مهام الرجل التي يقوم بها خلال اليوم الأعتباري الذي يصوره الفيلم من الصباح إلى المساء في تلك البيئة سوف نجد أن مهام المرأة تفوق مهما الرجل، وأن تلك البيئة البدائية التي لم تصلها الكثير من تطورات المدنية الحديثة تمنح المرأة قيمة هائلة حتى لا نكاد نتصور أن مثل هذا المجتمع كان من الممكن أن يستمر لولا وجود المرأة ضمن سياق كل عناصر من عناصر الحياة، هذا الوجود رصده النحاس بالصورة التي اطلقنا عليها ديموقراطية اللقطات، فإذا شاهدنا لقطة لفتى يطعم الحمير نشاهد في اللقطة التالية مباشرة فتاة –هي غالبا أخته- تقوم بهش الحمير للأبتعاد عن الخيام كي لا تعبث بالقرب منها وهكذا، أي أمام كل لقطة لعنصر ذكوري ثمة لقطة لعنصر انثوي يقوم بفعل يوازي اهمية الفعل الذكوري.
ويجمع النحاس بين لقطات الفتى والفتاة في تصاعد زمني اعتباري عندما نرى في اللقطة التالية للقطاتهم المرأة الكبيرة وهي تحمل طفلها الصغير، وكأن هذه الفتاة وذلك الفتى هم أصل هذه الأسرة ومستقبلها في نفس الوقت على اعتبار أنه ما أجتمع رجل وامرأة إلا كانت الحياة ثالثهما.
ينصب الرجال الخيمة لكن المرأة هي التي تقوم بترتيبها من الداخل، يزرع الرجال الأرض لكن المراة هي التي تضع الحطب تحت أوعية الطعام، يحفر الرجال البئر لكن المرأة هي التي تصنع الأطفال من أجل أن يصيروا رجالا بسواعد قوية لحفر

الأبار.
في الكثير من تجارب النحاس خاصة في بيئات الحواف –أي ما يبتعد عن متون المدن- سوف نستشعر من خلال تكرار لقطات الأمهات والأطفال أنهم أم واحدة طفل واحد.
حتى على مستوى الفنون الخاصة بكل بيئة فأننا نجد تأكيدا على تقاسم النساء والرجال الأنتاجات الابداعية، بل ربما تتفوق المرأة على الرجل في بعض البيئات، ففي مقابل أصوات الأيقاعات الخاصة بالصيد كما سمعنها في فيلم الناس والبحيرة والأغنية الأخيرة التي تتحدث عن نصيحة إلى ريس المركب أن يخشى غدر البحر، والتي تشبه في ايقاعها أغنية البدوي في بداية فيلم البئر، يخرج علينا النحاس مع تركيزه على حضور المرأة في المجتمع البدوي بأغنية للجدة العجوز في مشهد غزلها للصوف على مغزلها العتيق وعلى هذه الخلفية الغنائية ينتقل بنا السرد إلى لقطات أخرى للمرأة/الأم وهي تصنع من الصوف المغزول في اللقطة السابقة سجادة على نول يدوي يبدة وكأنه قطعة حية من التراث لم يحملها معه الزمن وهو يمضي في طريقه.

الأنثى..
وكما سبق وأشرنا إلى الحضور الأنثوي الشمولي في أفلام النحاس والذي يتجاوز المرأة إلى كل ما هو أنثوي، نجد أن النحاس أختار صوت دجاجة كمؤثر صوتي طبيعي يختلط بغناء الجدة العجوز على لقطة قريبة لأصابع المرأة وهي تغزل السجاد.
هنا لا يبدو صوت الدجاجة مجرد مؤثر صوتي بيئي بل هو صوت مستخدن كمؤثر درامي بخص صبغ مخيلة المتلقي بحالة بيئية أنثوية بحتة، وكان من الممكن أن يكتفي بصوت غناء الجدة التراثي الشفاف، لكنه مصحوبا بصوت الدجاجة تجاوز الأيهام التراثي والسياحي إلى أيهام اجتماعي وفلسفي يخص روح الخصوبة الأنثوية التي تحلق في المكان.
وبالطبع وكعادة النحاس في سرده المنمق، نسمع صوت الدجاجة قبل أن نراها، لأن ما يهمه في البداية هو التأثير الحادث من صوت الدحاحة وليس رؤيتها، بل تظهر الدجاجة في اللقطة التالية بينما نرى وجه المرأة التي تغزل السجادة في مقدمة الكادر وفي الخلف بشكل غائم تظهر الدجاجة البيضاء صاحبة الصوت ليصبح لدينا صورة شعورية عن الأنثى في تجلياتها العديدة في هذه البيئة، والتي تحمل فيها الانثى سر من أسرار الحياة.
يرتبط الرجل لدى النحاس بكل ما هو مُجهِد-متعرق-بدني-صارم بينما المرأة في حضورها البصري تمتزج لقطاتها دوما بين العاطفة والعمل والفن، دائما ما يكسو حضورها شغف بما تفعله، وبهجة حسية متبطنة في أفعالها، على عكس جدية الرجال وصرامتهمن وقد سبق واشرنا إلى التقاطع المونتاجي بين جدية وصرامة

وجه الرجل وهو يرفع الماء بالشادوف في النيل ارزاق وبين بهجة وحبور وجهة زوجة الصياد وهي تداعب طفلها في ترف مُقَنع على سطح المركب الصغيرة.
وفي فيلم شوا أبو احمد فأننا نجد اللقطات الأولى تتصف حضور المرأة وتحرص عليه، تماما كما النيل ارزاق والبئر، لا يتأخر حضور المرأة في المكان والزمن، إذا كان النحاس يتخذ من اليوم بمفهومة التصاعدي (صباح، ظهيرة، عصر، مغرب) إطار زمني خارجي فالمرأة دوما هي صانعة الصباح في أفلامه، خاصة تلك التي تتحدث عن بيئات الحافة البعيدة عن الحضر التقليدي.
في شوا أبو أحمد يقدم لنا النحاس البيئة من خلال ظهور لفتاة شابة في لقطة متوسطة واسعة تظهر البيئة من خلفها، ويستمر النحاس في مبدأ ديموقراطية اللقطات فبينما يصور لقطات فلاحة الرجال يقطع على لقطة قريبة للمرأة في البيت وهي تقطع الخضار بالسكين، ليصبح ثمة تأكيد على حالة اسلوبية وهو اعطاء كل عنصر إنساني رجلا كان او امرأة اداة للعمل في إطار البيئة والمسؤلية العاطفية والمادية تجاهها، ففي مقابل الشادوف وشبكة الصيد نجد المجداف، وفي مقابل اداة الفأس نجد الرحاية وسكين الطبخ.

حاملة الطفل..
وبما أن النحاس قد اسس لايقونته النسائية الخاصة (المرأة حاملة الطفل بيد وتعمل باليد الأخرى) فأنه من الطبيعي أن تتجلى تلك الأيقونة في كل تجاربه سواء بقصدية أو كجزء من اللاوعي الخاص بالفنان، وتتجلى الأيقونة في تلك اللقطة من شوا أبو أحمد لنرى الفلاحة تحمل طفلها بيد بينما تشعل النار في الفرن باليد الأخرى.
وفي مرتبة الجهد الأكثر تعقيدا وابداعا يحضرنا دوما في أفلام النحاس لقطات الرجل وهو يستعمل كلتا يديه في أداء عمله أو بذل جهده وطاقته، بينما لقطات المرأة دائما ما تنشغل يديها في عملين أو مهمتين او مسؤلتين مختلفتين (ارضاع وتجديف- حمل واشعال الفرن- خبيز ورعاية) وغالبا ما تكون مسؤليات المرأة عملية- بدنية- عاطفية في سياق واحد مجتمع، على عكس مسؤليات الرجل التي غالبا ما تتمحور حول فعل واحد يتم تأديته بصلابة وجهد في معظم الأحوال.
في وثائقيات النحاس يعمل الرجل بينما تعمل المرأة،
يأكل الرجل بينما تعمل المرأة،
يلعب الأطفال بينما تعمل المرأة.
وفي فيلم شوا أبو احمد كما في البئر، ينتقل السرد بين عناصر أنثوية متتالية، كالأنتقال من بقطة قريبة ليد المرأة التي تطبخ الطعام إلى لقطة واسعة للساقية/الأنثى التي الماء من الارض (دون الحاجة لشرح حجم الدلالات والكثافة الشعرية التي يبثها هذا التتابع سواء على مستوى البيئة أو التوجه الأجتماعي والفلسفي للفيلم والمشروع التحليلي للبيئة والشخصية المصرية ككل).
وفي كل لقطات شوا أبو أحمد والمتوزعة داخل بناء الفيلم دائما ما يتقاطع عمل

المرأة مع بقية الأنشطة الحياتية التي يمارسها أهل البيئة، هي التي تعمل في كل وقت بينما الرجل يتوزع نشاطه بين عدة سياقات من العمل والراحة والترفية.

لا نسوية..

ولكن لا يعني هذا تورط النحاس في نسوية مفتعلة أو غير متماشية مع طبيعة البيئة التي يصورها، حيث يقدم لنا في نهاية شوا أبو احمد لقطات لجلوس الأسرة الريفية أمام التلفاز الذي يعمل بشكل بدائي على بطارية سيارة، في هذه اللقطة الطويلة التي تمر فيها الكاميرا على وجوه أفراد الأسرة وتتقاطع مع إعلانات التليفزيون المتطورة بالمقارنة لبيئتهم وتنقل عالما أخر غير عالمهم، في هذا المشهد تتقاطع لقطات من وجوه نساء الأسرة الائي يبتسمن خجلا وتشوفا مع لقطات من التلفاز يعرض وجوه فتيات الأعلانات وعروض مستحضرات التجميل النسائية.
هنا نوع أخر من النساء ووجه أخر للمرأة لا تعرفه نساء ولا رجال هذه البيئة، ونوع أخر من العمل المرتبط بالفوقية والمتعة وليس بالجهد والعرق والمسؤلية العاطفية، عالمين متناقضين يبرزهما المخرج في ذلك التقابل البصري بين وجوه وتفاصيل فتيات الأعلانات وبين وجوه وتفاصيل نساء الأسرة الريفية، كأن المقارنة تتشكل بين العالمين او البيئتين من خلال الأنتقال بين وجوه النساء –وليس وجوه الرجال أو نظراتهم للفتيات- هنا في القرية وهناك في عالم التليفزيون.
في فيلم في رحاب الحسين تذكرنا لقطات اصابع الفتيات الائي يصنعن السجاد على النول بأصابع الفتيات في الناس والبحيرة، عندما أقترب المخرج من أصابعهن وهم يقمن بأصلاح الشباك، وإعادة رتق ما تمزق منها أثناء عملية الصيد، بينما تكتمل الصورة العامة التي يريد النحاس رسمها في رحاب الحسين عن طبيعة البيئة الأبداعية عندما تتقاطع لقطات الأيدي الخاصة بفناني الحفر على النحاس، مع اصابع الفتيات الائي يبدو وكأنهن يعزفن على أوتار النول لصناعة السجاد ذي الأشكال التراثية الشهيرة في خان الخليلي.

الحجاب والمايوه..

وفي فيلم ناس 26 يوليو يبدأ الفيلم بلقطة لمستشفى الجلاء للولادة وصوت صرخات طفل يأتي إلى الخياة حيث فعل الولادة الأنثوي الأمومي وهو قمة الأحتفاء بالأنثى في كل زمان ومكان، ومصدر قوتها وتفوقها الذي منح لها من قبل قوى الكون.
وكم اشرنا من قبل فإن النحاس يرسم صورة للقاهرة بعد سنوات من يوليو (الزمان والحدث) من خلال التركيز على مختلف انماط البشر الذين يتحركون في الشارع، ولكن الملاحظ ان ثمة تركيز باللقطات على النساء في مختلف اشكالهن، فثمة لقطات لنساء مكشوفات الشعر وأخريات محجبات، وعندما ينتقل إلى مكان أخر بالشارع الطويل مثل فندق الماريوت نرى لقطات لنساء اجنبيات يجلسن بالمايوه حول حمام السباحة، وكأن جزء من التعبير عن تنوع شخصية المكان وطبيعة البيئات التي

يتضمنها الشارع ومدى اختلافها على المستوى الأجتماعي ومدى حريتها في الحركة او حجم المسؤليات الملقاة على عاتقها فأنه يختار من النساء ما يعبر عن هذا بشكل واضح وصريح ومكثف حيث من المعروف على مستوى علم الأجتماع أن وضع المرأة وطبيعة المسؤليات المحددة لها وطبيعة الأطر الملزمة لها اجتماعيا وانسانيا في اي مجتمع تعكس بشكل واضح مدى تطور هذا المجتمع وتحضر ودرجة رقيه.

ولا يمكن أن نختم حديثنا عن حضور المرأة في سينما هاشم النحاس دون أن نكرر الأشارة إلى الأيقونة الأنثوية التي ابتكرها في النيل ارزاق وصارت دمغته الأصلية حيث يقدم لنا في بيئة المدينة كما في البيئة النيلية والواحات والصحراء لقطة للمرأة العاملة التي تحمل طفلها بيد بينما باليد الأخرى تقوم بتقليب واختيار ملابس العيد، تماما مثل كل نساء النحاس صاحبات المسؤليات العاطفية والمهام المتعددة التي يتم انجازها في وقت واحد بيد تحمل الطفل ويد تؤدي دورها في بناء العالم.

خلاصة:

ان فرضتينا عن رؤية المخرج هاشم النحاس عن الانسان في صورته العامة وعلاقته بالحياة والوجود ما هي إلا واحدة من فرضيات كثير يمكن أن تطرحها اعمال هذا الرائد الهام في مجال السينما التسجيلية المصرية والعربية على حد سواء.

كما أن المحاور –القليلة- التي حاولنا من خلالها الوقوف على بعض من الميزات الأسلوبية في تعاطيه مع الفيلم التسجيلي لا تمثل سوى جانب ضئيل من الجوانب البراقة الكثيرة التي لا تزال مخفية في تجارب النحاس، الخلاصة أن أفلام النحاس تقدم مادة فيلمية ضخمة كما وكيفا يمكن أن تشكل نواة جيدة لأي دراس يرغب في تعلم جماليات الفيلم التسجيلي ويريد أن (يقوي قلبه الوثائقي) لخوض مغامرات شكلية وموضوعية كما خاضها هذا المخرج (الشاب) ذات يوم، والتي ظل احتفاء اعماله بالأنسان هو سر طزاجة رؤيته وبقاء تجاربه ينبوع متجدد للبحث والتحليل.

هاشم النحاس

السيرة الذاتية

السيـــرة الذاتيــــــة

الاسم: هاشم أحمد سليمان النحاس.

تاريخ الميلاد: 27 مارس 1937

العنوان: 25 شارع أبو المحاسن الشاذلي – العجوزة – القاهرة.

تليفون: 33475944 موبايل: 0104691929

الشهادات:

1. دبلوم فى التربية (معهد المعلمين بالزيتون 1956).
2. ليسانس آداب الدراسات الفلسفية والاجتماعية (جامعة عين شمس 1961).
3. دبلوم معهد السيناريو 1964.
4. دبلوم الدراسات العليا فى السينما (سيناريو وإخراج) المعهد العالي للسينما 1972.

المسار الوظيفي والخبرة الفنية:

- مدرس بالمدارس الإعدادية 56- 1963.
- عضو قسم قراءة النصوص ثم قسم السيناريو (المؤسسة العامة للسينما) 63-1967.
- مخرج ومنتج فني فى المركز القومي للأفلام التسجيلية ثم المركز القومي للسينما 1967-1987.
- مدرس للسينما بأكاديمية الفنون (جامعة بغداد) 75 – 1979.
- المشرف على الشئون الفنية بالمركز القومي للسينما 87-1989.
- رئيس المركز القومي للسينما 90-1993.
- مستشار (وزير الثقافة) لشئون السينما 93-1997.
- أستاذ (غير متفرغ) للسينما التسجيلية بكلية الأعلام/ معهد الأعلام – جامعة 6 أكتوبر (1998-2005).
- أستاذ متميز (غير متفرغ) للسينما بالجامعة الأمريكية (القاهرة).

النشاط الثقافي العام:

- رئيس مجلس الإدارة المنتخب لجمعية نقاد السينما المصريين 80-1990.
- عضو لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة (بصفته الشخصية) منذ عام 1980.
- عضو شعبة الفنون بالمجالس القومية المتخصصة منذ عام 1986.
- المشرف على سلسلة الكتاب السينمائي بالهيئة العامة للكتاب منذ عام 1986.
- عضو اللجنة العليا وعضو لجنة اختيار الأفلام لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي 1986 حتى 1997.
- عضو لجنة الفنون الاستشارية لمكتبة الإسكندرية 2003-2005.

من إسهاماته الثقافية:

- كتب وأخرج 40 فيلماً تسجيلياً حتى الآن (انظر قائمة الأفلام).
- قدم للسينما (13) كتابا تأليفا، و (3) كتب ترجمة، و (6) كتب مراجعة للترجمة (انظر قائمة الكتب).
- أشرف على إصدار أكثر من 30 كتابا سينمائيا معظمها يمثل سلسلة الكتاب السينمائي (الهيئة العامة للكتاب) (انظر قائمة الكتب).
- عضو مؤسس لمعظم الجمعيات السينمائية الثقافية فى القاهرة: بداية من جمعية الفيلم 1960 ثم جمعية نقاد السينما المصريين وجمعية التسجيليين المصريين وجماعة السينما الجديدة بالإضافة إلى أنه عضو مؤسس لاتحاد التسجيليين العرب.
- عضو لجنة تحكيم فى العديد من المهرجانات السينمائية الدولية والمحلية. (انظر قائمة المهرجانات التي شارك في عضوية أو رئاسة لجان التحكيم بها).

- مؤسس ومدير مهرجان الإسماعيلية القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة 1987 ثم الدولي (90 – 93).
- فضلا عن الندوات التي لا تحصى شارك وقام بتنظيم العديد من المؤتمرات وأسابيع الأفلام وحلقات البحث السينمائية، وآخرها أربع حلقات بحث عن تاريخ السينما المصرية خلال الأعوام على التوالي 2008/ 2011. يختص كل منها بمرحلة من مراحل تاريخ السينما المصرية وقام بتحرير ما جاء من أبحاث في كل منها في مجلد خاص.

الجوائز التي حصل عليها:

حصلت أعماله على العديد من الجوائز (المحلية والدولية) أول جوائزه جائزة المجلس الأعلى للآداب والفنون سنة 1972 عن البحث: المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية إلى الفيلم. وهو البحث الذي كان أساس كتاب نجيب محفوظ على الشاشة فيما بعد (انظر قائمة شهادات وجوائز الأفلام).

تكريمات فى الخارج والداخل:

- اختيرت أفلامه لتمثل مصر رسميا في أسابيع الأفلام المصرية بالخارج وفى معظم المهرجانات الدولية الهامة للأفلام التسجيلية والقصيرة مثل: لندن (إنجلترا) – نيون (سويسرا) كراكوف (بولندا)، أوبر هاوزن، وليبزج (ألمانيا) ليل، وكليريموفيران وسينما الحقيقة (فرنسا) خريبكا، أغادير (المغرب) بولونيا (إيطاليا) مونتريال (كندا) "المرجع ملفات إدارة المهرجانات بالمركز القومي للسينما".
- تم تكريمه بالمهرجان القومي للسينما المصرية "1995" وأصدر المهرجان كتابا عنه باعتباره أحد رواد السينما التسجيلية والثقافة السينمائية فى مصر. كتبته الناقدة الصحفية خيرية البشلاوي. وكان تكريمه فى نفس المناسبة مع تكريم كل من صلاح أبو سيف عن السينما الروائية وفاتن حمامة عن التمثيل (نساء) ومحمد توفيق عن التمثيل (رجال).
- احتفالا بمئوية السينما العالمية 1995 اختير فيلم "النيل أرزاق" ضمن برنامج " 100 فيلم من القرن" الذي قدمه المهرجان الدولي للأفلام القصيرة فى كليريموفيران (فرنسا).
- بالإضافة إلى ما تقدم الرجاء الرجوع إلى قائمة التكريمات الشخصية لمجمل أعماله أو لدوره فى الثقافة السينمائية.

هاشم النحاس

ملاحق السيرة الذاتية

الإنتاج الفني والثقافي

(أولا) قائمة الأفلام:

من أفلامه التسجيلية التي نالت تقدير النقاد ومنها ما نال الجوائز العالمية والمحلية ما يلي:

(وهي من انتاج المركز القومي لسينما فيما عدا ما يذكر جهة انتاجه)

(أ) عن الإنسان المصري (الحياة اليومية فى بيئات مصرية مختلفة)

(1) النيل أرزاق (إنتاج 1972): الناس البسطاء الذين يستمدون رزقهم من النيل فى القاهرة (10ق)

(2) مبكي بلا حائط: عن فرحة الناس بمحتويات معرض الغنائم – 1974 (10ق)

(3) الناس والبحيرة: مظاهر الحياة المرتبطة ببحيرة المنزلة – 1981 (14ق)

(4) فى رحاب الحسين: عن مظاهر الحياة التي خلقها جامع الحسين حوله – 1981 (20ق)

(5) البئر: عن بعض مظاهر حياة البدو على الساحل الشمالي – 1982 (20ق)

(6) توشكى (يوم فى حياة قرية نوبية) – 1982 (20ق)

(7) خيامية: عن فن الخيامية واستخداماته فى حياتنا اليومية – 1983 (20ق)

(8) شوا أبو أحمد (يوم فى حياة أسرة ريفية) – 1983 (10ق)

(9) سيوة (الإنسان والأرض والتاريخ) – 1987 (45ق)

(10) ناس 26 يوليو (إنتاج 2001) (30ق)

(ب) عن الأعلام

(1) نجيب محفوظ ضمير عصره – 1989 (40ق)

(2) صلاح أبو سيف يتذكر (فيديو): إنتاج التليفزيون المصري (30ق)

(3) رموز مصرية: نجيب محفوظ (فيديو): إنتاج 2003 – إنتاج قناة دريم (26ق)

(ج) عن العمارة والفنون التشكيلية

(1) الحجر الحى (ترميم أبو الهول) تم تصويره خلال عام من العمل فى الترميم (20ق)

(2) منمنمات تركية (إنتاج 1969) (10ق)

(3) أنين الروح (الآثار المصرية: الإسلامية، القبطية، اليهودية التي جمع بينها ما أصابها من الزلزال) 1992. إنتاج المجلس الأعلى للآثار. (20ق)

(4) قوارير (محمد مندور) (8ق)

(5) نداء (أحمد نوار) (5ق)

(6) ألوان (فاروق حسنى) (7ق)

(7) عروس البحر (أزميرالدا) فيديو: انتاج التليفزيون المصري (10ق)

(8) صيحة (أحمد شيحة) فيديو: انتاج التليفزيون المصري (10ق)

(9) بشارة (محمود سعيد) فيديو: انتاج التليفزيون المصري (10ق)

(د) عن التعمير والتنمية

(1) افتتاحية للبناء: إنتاج 1974 (10ق)

(2) أحلام شابة (فيديو): انتاج الصندوق الاجتماعي للتنمية (30ق)

(3) معا فى أسوان (فيديو): انتاج الصندوق الاجتماعي للتنمية (30ق)

(4) فى طريق التنمية (فيديو): انتاج الصندوق الاجتماعي للتنمية (10ق)

(ثانيا) قائمة الكتب:

(أ) التأليف

(1) يوميات فيلم (المؤسسة المصرية للتأليف والنشر- طبعة أولى 1967

الهيئة العامة للكتاب- طبعة ثانية 2009)

(2) نجيب محفوظ على الشاشة (الهيئة العامة للكتاب- طبعة أولى 1975 وثانية 1990)

(3) دراسات سينمائية (وزارة الثقافة العراقية – بغداد 1977)

(4) الروائى والتسجيلى (وزارة الثقافة العراقية – بغداد 1979)

(5) الهوية القومية فى السينما العربية (الهيئة العامة للكتاب 1986)

(6) مستقبل السينما التسجيلية فى مصر (المركز القومي للسينما 1990)

(7) بركات كروان السينما المصرية (مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي 1994)

(8) صلاح أبو سيف...محاورات (الهيئة العامة للكتاب 1996).

(9) السينما والدولة (رسائل جمعية النداء الجديد 1997)

(10) وقائع وأحلام فى مهرجانات الأفلام التسجيلية والقصيرة (آفاق السينما – قصور الثقافة 2006)

(11) السينما الشابة (آفاق السينما – قصور الثقافة 2008)

(12) عاطف الطيب رائد الواقعية المصرية المباشرة (المجلس الأعلى للثقافة - 2016)

(13) كتابات تأسيسية في الثقافة السينمائية (الهيئة المصرية العامة للكتاب – 2017)

(14) نجيب محفوظ على الشاشة (مطبوعات مهرجان الاسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة- 2017)

(ب) الترجمة

(1) كيف تعمل المؤثرات السينمائية (صدر عام 1962) عن المؤسسة المصرية للتأليف والنشر.

(2) التكوين فى الصورة السينمائية (الهيئة العامة للكتاب 1983).

(3) موسوعة تاريخ السينما في العالم - 3 أجزاء (مع آخرين) المركز القومي للترجمة – صدر الجزء الأول 2010

(ج) مراجعة الترجمة (من الإنجليزية)

(1) التذوق السينمائي، آلان كاسبيار ترجمة وداد عبد الله

(2) نظريات الفيلم الكبرى، دادلي اندرو ترجمة د. جرجس الرشيدى

(3) كتابة النقد السينمائى، تيموثى كوريجان ترجمة د. جمال عبد الناصر

(4) معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة وإعداد خيرية البشلاوى

(5) السينما العربية والأفريقية روى أرمز ترجمة د. سهام عبد السلام

(6) موسوعة تاريخ السينما في العالم - 3 أجزاء (مع آخرين)

(د) مقدمات

كتب المقدمات للكتب التالية:-

(1) أفلامي مع عاطف الطيب (آفاق السينما – هيئة قصور الثقافة)	تأليف سعيد شيمي
(2) أطياف وظلال (آفاق السينما)	تأليف عبد الحميد حواس
(3) أزمة البطل الوحيد، سينما اوليفرستون	(المجلس الأعلى للثقافة) ترجمة أمير العمري
(4) السينما المصرية وحقوق الإنسان.	تأليف رفيق الصبان وآخرين (مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان).
(5) السينما التونسية (المجلس الأعلى للثقافة)	تأليف سمير فريد وآخرين.

(هـ) الإشراف

وتمثل هذه المجموعة من الكتب "سلسلة الكتاب السينمائي" التي يشرف على إصدارها. والناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة مشروع الألف كتاب الثاني.

1- الإنسان المصري على الشاشة	قدري حفني وآخرون
2- نظريات الفيلم الكبرى،	ج دادلي اندرو- ترجمة د. جرجس الرشيدى
3- الهوية القومية فى السينما العربية	هاشم النحاس.
4- كتابة السيناريو للسينما	دوايت سوين ترجمة أحمد الحضرى.
5- التذوق السينمائي	آلان كاسبيار ترجمة وداد عبد الله.
6- دراما الشاشة (جزءان)	حسين حلمي المهندس.
7- نجيب محفوظ على الشاشة	هاشم النحاس.
8- لغة الصورة فى السينما المعاصرة	روى ارمز ترجمة سعيد عبد المحسن.
9- التمثيل السينمائي والتلفزيوني	تونى بار ترجمة أحمد الحضرى.
10- فى النقد السينمائي والتلفزيونى	جان لورى وآخرون ترجمة د. رفيق الصبان.
11- السينما الخيالية	بيتر نيوكلر ترجمة مدحت محفوظ.
12- عن النقد السينمائي الامريكى	أدوارد ميرى ترجمة د. جرجس الرشيدى.
13- السينما العربية من الخليج إلى المحيط	مجموعة ترجمة مى التلمسانى.
14- السيناريو فى السينما الفرنسية	كريستيان ساليه ترجمة دليلة سى العربى
15- خفايا نظام النجم الأمريكي	بول وارن ترجمة حليم طوسون.

العنوان	المؤلف / الناشر
16- الفيلم التسجيلى	محمود سامى عطا الله.
17- أنواع الفيلم الأمريكى	ستانلى جيه ترجمة مدحت محفوظ.
18- التصوير السينمائي تحت الماء	سعيد شيمى.
19- فن الفرجة على الأفلام	جوزيف بوجز ترجمة وداد عبد الله.
20- دينامية الفيلم	جوزيف وهارى فليدجمان ترجمة محمد قناوى.
21- قواعد اللغة السينمائية	دانييل اريخون ترجمة أحمد الخضري.
22- تاريخ السينما الروائية ج1	ديفيد كوك ترجمة د. أحمد يوسف.
23- السينما الأثنوجرافية	مجموعة ترجمة غراء مهنا.
24- الأسس العلمية لكتابة السيناريو	لويس هيرمان ترجمة مصطفى محرم.
25- معجم المصطلحات السينمائية	ترجمة وإعداد خيرية البشلاوى.
26- توجيه الممثل	ترجمة أحمد الحضري.
27- تاريخ السينما فى مصر "الجزء الثاني"	تأليف أحمد الحضري.
28- نظرية السينما	بيلا بالاش ترجمة أحمد الحضري– المركز القومي للسينما
29- السينما المصرية – النشأة والتكوين (حلقة بحثية)	الناشر المجلس الأعلى للثقافة 2008
30- السينما المصيرة – التأصيل والانتشار (1935 – 1952) (حلقة بحثية)	الناشر المجلس الأعلى للثقافة 2009
31- السينما المصرية – الثورة والقطاع (1952 – 1971) (حلقة بحثية)	الناشر المجلس الأعلى للثقافة 2010

قائمة

المهرجانات والمسابقات المحلية والدولية التي شارك في

عضوية أو رئاسة لجان التحكيم بها

1- عضو لجنة تحكيم "اتحاد النقاد الدوليين" الفيبرسي. مهرجان ليل (فرنسا) 1982.

- Festival De Lille (Fipresci) 1982.

2- عضو لجنة تحكيم المهرجان الدولي للفيلم القصير فى كراكوف (بولندا) 1983.

- International short Film Festival in Cracovo 1983.

3- عضو لجنة التحكيم الدولية مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي.

4- رئيس لجنة تحكيم مهرجان صفاقص الدولي (تونس) 1990.

- Festival International De Sfax. Tunisie 1990.

5- عضو لجنة تحكيم المهرجان السينمائي للعالم العربى (معهد العالم العربى) باريس 1993

- Festival Images Du Monde Arabe 1993.

6- عضو لجنة تحكيم جوائز الدولة التشجيعية فى فرع الأخراج للفيلم التسجيلى والقصير 1997.

7- عضو لجنة تحكيم مهرجان الأفلام التسجيلية-دبي 1995 (ينظمه النادي الأهلي).

8-18 عضو لجان تحكيم الأفلام التسجيلية بمهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون فى دوراته لأعوام 1995 حتى 2005.

19- رئيس لجنة تحكيم مسابقة الأفلام التسجيلية والقصيرة. المهرجان القومي الخامس للسينما المصرية 1999.

20- عضو لجنة تحكيم جائزة الصحافة العربية المرئية التي ينظمها نادي دبي للصحافة-دبي 2002.

21- عضو لجنة تحكيم جائزة الدولة التشجيعية للأفلام التسجيلية 2005.

22- عضو لجنة تحكيم جائزة الدولة التشجيعية للتكوين فى الصورة السينمائية 2006.

قائمة

شهادات وجوائز الأفلام

1- جائزة أحسن إخراج لفيلم "النيل أرزاق" فى مسابقة الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة 1973.
2- جائزة أحسن سيناريو لفيلم "النيل أرزاق" فى مسابقة الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة 1973.
3- جائزة "الاتحاد الدولي للنقاد" **الفبرسي** " لفيلم "النيل أرزاق". المهرجان الدولي للأفلام القصيرة كراكوف-بولندا 1973.
4- الجائزة الفضية لفيلم "النيل أرزاق" مهرجان ليبزج الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة 1973.
5- شهادة الامتياز (As an Outstanding Film of the Year) لفيلم "النيل أرزاق" مهرجان لندن 1974.
6- جائزة الجمهور لفيلم "الناس والبحيرة" مهرجان نيون (سويسرا) 1981.
7- جائزة "التنين الذهبى" لفيلم "الناس والبحيرة" من المهرجان الدولى للفيلم القصير فى كراكوف (بولندا) 1982.
8- جائزة النقاد العرب لفيلم "توشكى". مهرجان أيام قرطاج السينمائية (تونس) 1982.
9- شهادة تقدير لفيلم "فى رحاب الحسين" مهرجان طشقند 1982.
10- شهادة تقدير لفيلم "الناس والبحيرة" مهرجان طشقند 1982.
11- شهادة المشاركة فى المسابقة الدولية لفيلم "شوا أبو أحمد" المهرجان الدولى للفيلم الاثنوجرافي والاجتماعى. سينما الحقيقة. بباريس 1984.
12- شهادة تقدير لفيلم "شوا أبو أحمد". مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي الرابع 1984.
13- جائزة لجنة التحكيم الذهبية الخاصة لفيلم "شوا أبو أحمد" مهرجان ليبزج الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة 1985 .
14- شهادة شرفية للمشاركة فى بانوراما السينما والشباب. قسنطينة الجزائر 1985.
15- جائزة أحسن فيلم تسجيلى لفيلم "توشكى" من المهرجان العربى الأول للسينما التسجيلية (القاهرة) 1985.
16- شهادة تقدير مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عن فيلم "نجيب محفوظ ضمير عصره" الذي أفتتح به المهرجان دورته 1989.
17- جائزة لجنة التحكيم لفيلم "فنان من مصر – محمد مندور" من المهرجان القومي الثاني للسينما المصرية 1996.

قائمة

تكريمات لشخصه

عن مجمل أعماله ولدوره الثقافي السينمائي

1- شهادة تقدير أيام السينما التسجيلية بالإسماعيلية 1980 " **تقديراً لجهوده فى ميدان الفيلم التسجيلي"**.
2- تكريم "المركز الثقافي الفرنسى بالقاهرة" بعرض مجموعة من أفلامه وإقامة معرض لصورها بمقريه فى المنيرة 1982 وهوليوبوليس 1983 تحت عنوان "البلاد الأخرى".
3- تكريم "المركز المصري للتعاون الثقافى الدولي" بعرض مجموعة أفلامه تحت عنوان "مذاق الحياة" 1983.
4- وسام شرف من جمعية الفيلم بمناسبة الاحتفال باليوبيل الفضى للجمعية - مصر 1986) **"للأستاذ الفنان/ هاشم النحاس أحد مؤسسي جمعية الفيلم تقديرا لإضافاته لها فى سنواتها الأولى"**.
5- شهادة تقدير وميدالية طلعت حرب من نقابة المهن السينمائية 1986 **"تقديراً لمساهمته فى مجال نشر الثقافة السينمائية"**.
6- شهادة تقدير المهرجان الحادي عشر للأفلام التسجيلية والقصيرة مصر 1988 من لجنة تحكيم المهرجان **"إلى الفنان/ هاشم النحاس وذلك لإسهاماته فى تطور السينما التسجيلية"**.
7- شهادة تقدير من بلدية خريبكة بالمملكة المغربية للمشاركة فى الملتقى الثالث للسينما الأفريقية الذي عرض فى مدينة خريبكة 1988 **"وتنوه هذه المدينة بالمجهودات القيمة التي بذلتموها من أجل إنجاح هذه الظاهرة الثقافية والفنية"**.
8- شهادة تكريم مهرجان صفاقص الدولى (تونس 1990) **"للفنان القدير / هاشم النحاس عن مجمل الأفلام التي أخرجها لما تتميز به من رفعة فى مستوى الإبداع الجمالى والتصاق بواقع الإنسان المصري"**.
9- تكريم مجلة "نصف الدنيا" بمناسبة الحصول على جائزة المجلة من خلال استفتاء النقاد والجمهور لعام 1992، للمخرج التسجيلى/ هاشم النحاس رئيس مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية 1992، لأنه **"حقق مهرجاناً يعتبر من أهم مهرجانات العالم فى السينما التسجيلية وساهم فى نشر هذا النوع من الأفلام"**.
10- شهادة الريادة من وزارة الثقافة المصرية بمناسبة الاحتفال باليوبيل الفضي لإنشاء المركز القومي للأفلام التسجيلية وذلك **"الدوره الفعال فى تأسيس وتأصيل حركة السينما التسجيلية المصرية"** 1992.
11- شهادة تكريم المهرجان القومي للسينما المصرية 1995 **"تقديرا لعطاء وإبداع المخرج الكبير/ هاشم النحاس فى مسيرة السينما المصرية**.
12- تكريم مع عرض مجموعة أفلامه بالمهرجان الدولي للفيلم قليبيه تونس 1997.
13- شهادة تكريم جمعية نقاد السينما المصريين **"عرفانا بجهوده المخلصة واسهاماته الخلاقة فى مجال النقد السينمائي"** 1997.
14- تكريم المعهد العربى بباريس بمناسبة عرض فيلمه "النيل أرزاق" ضمن تكريم السينما المصرية مع عرض مجموعة من أفلامها المتميزة 1998.
15- تكريم المركز الكاثوليكي المصري للسينما ، ضمن مهرجانه في دورته الـ 61 ، في عام 2013.
16- تكريم جمعية الفيلم، لدوره الرائد في الثقافة السينمائية.
17- تكريم جمعية نقاد السينما المصريين(عضو الاتحاد الدولي)، ضمن اسبوع النقاد الدولي، لدوره الرائد في النقد السينمائي العربي، في اطار مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، نوفمبر 2015.
18- تكريم المركز الكاثوليكي المصري للسينما لدوره الرائد في النقد السينمائي وافلامه التسجيلية، 2016.
19- تكريم جمعية كتّاب ونقاد السينما. وصدر عنه كتاب تكريم بعنوان "هاشم النحاس.. عمق الرؤيا وسحر الرؤية"، تم توزيعه في مهرجان الاسكندرية السينمائي الدولي، 2016.
20- تكريم مهرجان الاسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة، 2017، عن دوره في إخراج الأفلام التسجيلية، وصدر كتاب التكريم بعنوان "هاشم النحاس وافلامه عن الإنسان".